



SIMONE DORNELES SEVERO

ANÁLISE SEMIÓTICA DO ROTEIRO DA TELENÓVELA *CHEIAS DE CHARME*

Porto Alegre

2017

SIMONE DORNELES SEVERO

**ANÁLISE SEMIÓTICA DO ROTEIRO DA TELENOVELA *CHEIAS DE
CHARME***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro Universitário Ritter dos Reis, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, linha de pesquisa Linguagem, Discurso e Sociedade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dinorá Moraes de Fraga

Porto Alegre

2017

Análise Semiótica do Roteiro da Telenovela *Cheias de Charme*

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras pela banca examinadora constituída por:

Dinorá Moraes de Fraga

Centro Universitário Ritter dos Reis

Ione Maria Ghislene Bentz

Universidade Vale do Rio dos Sinos

Valéria Silveira Brisolara

Centro Universitário Ritter dos Reis

Porto Alegre

2017

Dedico este trabalho às crianças refugiadas, anjos mutilados pela crueldade, todo o meu singelo carinho depositado nesta dissertação.

À minha orientadora, pois conviver com uma pessoa sábia e incentivadora foi de valor inestimável;

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que, através de sua Escola de Desenvolvimento de Servidores, me concedeu o afastamento e o auxílio financeiro para estudar;

À UniRitter, pela bolsa de estudos e por ser uma instituição que acolhe tanto jovens estudantes quanto os mais velhos, em especial mulheres e mães trabalhadoras;

A todo o pessoal da Rede Globo, cuja gratidão não sei como expressar, pois foram sempre acessíveis e gentis em todos os momentos, autorizando-me o acesso a esta obra-prima que é o roteiro da telenovela em estudo, produzido por uma grande equipe de talentosos roteiristas e técnicos. Meus agradecimentos especiais a Leusa Araujo, pesquisadora peirceana de dramaturgia, e ao Filipe Miguez, autor principal da telenovela;

Aos colegas Fabiano Porto, Carlos Eduardo Paiva, Marina Plentz e demais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS que sempre me apoiaram;

Aos roteiristas Carlos Gerbase, Nelson Nadotti e Daniel Gruber, pela atenção que me dispensaram, passando-me um pouco de seus vastos conhecimentos da instigável arte da criação de roteiros cinematográficos ou televisivos;

Ao professor da área de Comunicação Fernando José Biscalchin, que sempre me atendeu com carinho. Também ao professor Leandro Zanetti Lara, que sempre me incentivou para o meu Mestrado;

Aos profissionais de apoio de minha Dissertação: ilustrador, bibliotecário e tradutores de Língua Inglesa e Francesa;

A todos os amigos que conquistei na UniRitter: os professores, os colegas do meu Mestrado, os da Arquitetura da “Sala Aquário”, a equipe da secretaria, do xerox, da recepção, do estacionamento...

E, por fim, aos meus pais e filhos, que me amaram e torceram para que este trabalho se concretizasse.

Sem o apoio de vocês, esta pesquisa não seria possível.

“É das visões e dos sonhos dos Autores e Roteiristas que a televisão, o cinema e demais tecnologias e meios eletrônicos de difusão audiovisual existentes (e por inventar) adquirem vida. Essas visões e sonhos se materializam no texto escrito.”

(MACIEL, 2003, p. 155)

RESUMO

Esta Dissertação analisa o roteiro que gerou a telenovela *Cheias de Charme* (TV Globo – 2012) pela Teoria Semiótica de Algirdas Julien Greimas (1970), com ênfase no percurso gerativo de sentido, e pela vertente Sociossemiótica de Erik Landowski (1992). Também são utilizados conceitos de produção audiovisual de Doc Comparato (2009), Flavio de Campos (2007), Luiz Carlos Maciel (2003) e Marcos Rey (1997). O texto é dividido em três partes, representando o estado inicial (roteiro 1), transformacional (roteiro 72, meio do texto) e final (roteiro 143, último roteiro) das empregadas domésticas Maria da Penha, Maria do Rosário e Maria Aparecida em oposição a suas patroas Chayene, Lygia Ortega e Sônia Sarmiento. Após, através do percurso gerativo de produção de sentido, da Teoria Semiótica Greimasiana, descrevem-se os elementos dos níveis fundamental (relações axiológicas de contrariedade, contradição e complementaridade), narrativo (programas narrativos e modalizações) e discursivo (figuras e temas) do texto. A análise permite estabelecer, através de uma teoria de linguagem, uma relação com aspectos socioculturais e políticos da sociedade brasileira para o impacto na aprovação do Projeto de Emenda Constitucional nº 66/2012 – Lei dos Empregados Domésticos do Brasil. Conclui-se que o roteiro de telenovela brasileira se constitui como construtor e circulador de significados socioculturais do Brasil e que a Teoria Semiótica e a sua vertente teórica Sociossemiótica são adequadas para o acesso a esse texto.

Palavras-chave: Semiótica. Roteiro. Telenovela. *Cheias de Charme*. Sociossemiótica.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the script that generated the soap opera *Cheias de Charme* by Rede Globo (2012) based on the Semiotic Theory of Algirdas Julien Greimas (1970), with emphasis on the generative path of meaning and the Sociosemiotic view of Erik Landowski (1992). Concepts of audiovisual production are also discussed based on Doc Comparato (2009), Flavio de Campos (2007), Luiz Carlos Maciel (2003) and Marcos Rey (1997) theory. For this, the text is divided in three parts representing the initial state (script 1), the transformational state (script 72, middle of the text) and the final state (script 143, last part of the text) of the housemaids Maria da Penha, Maria do Rosário and Maria Aparecida in opposition to their bosses Chayene, Lygia Ortega and Sônia Sarmento. Then, through the generative path of meaning production of the Greimasian Semiotic Theory, the elements of the fundamental (axiological relations of contrariety, contradiction and complementarity), narrative (narrative programs and modalizations) and discursive (figures and themes) levels of the text are described. The analysis allowed to establish, through a theory of language, a link of sociocultural and political aspects of Brazilian society and their impact on the approval of the Constitutional Amendment Project n ° 66/2012 – Law of the Domestic Employees in Brazil. It is concluded that the Brazilian soap opera script constitutes a constructor and circulator of sociocultural meanings of Brazil and that the Semiotic Theory and its Sociosemiotic line are suitable to access this textual genre.

Keywords: Semiotic. Script. Soap opera. *Cheias de Charme*. Sociosemiotic.

RESUMÉ

Cette thèse analyse le script qui a généré le telenovela *Cheias de Charme* (TV Globo - 2012) par Sémiotique Théorie Algirdas Julien Greimas (1970), l'accent étant mis sur le chemin de direction générative et la pente Sociossemitic de Erik Landowski (1992). Ils sont également abordés les concepts de production audiovisuelle de Doc Comparato (2009), Flavio de Campos (2007), Luiz Carlos Maciel (2003) et Marcos Rey (1997). Pour cela, le texte est divisé en trois parties, ce qui représente l'état initial (scénario 1), transformationnel (scénario 72, la moitié du texte) et final (scénario 143, dernier script) de maids Maria da Penha, Maria do Rosario et Maria Aparecida en opposition à ses maîtresses Chayene, Lygia Ortega et Sônia Sarmiento. Après, à travers la production d'itinéraire générative vers la théorie de Sémiotique greimassienne, décrit les éléments des niveaux fondamentaux (relations axiologiques de l'opposition, la contradiction et la complémentarité), récit (programmes narratifs et modalisations) et discursives (figures et thèmes) du texte. L'analyse permet d'établir, par une théorie du langage, une relation avec les aspects socio-culturels et politiques de la société brésilienne à l'impact sur l'approbation de l'amendement constitutionnel n ° 66/2012 - Droit des employés de maison du Brésil. Nous concluons que le script telenovela brésilienne est constituée en tant que constructeur et circulateur de significations socioculturelles du Brésil et la théorie sémiotique et son aspect théorique Sociossemitic sont appropriés pour l'accès à ce genre.

Mots-clés: Semiotique. Script. Telenovela. *Cheias de Charme*. Sociosemiotique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Modalização semiótica do texto roteiro	25
Figura 2 – As empregadas domésticas Maria do Rosário, Maria da Penha e Maria Aparecida	46
Figura 3 – Quadrado axiológico semiótico do roteiro de <i>Cheias de Charme</i>	59
Figura 4 – Quadrado sociosemiótico da estrutura fundamental de <i>Cheias de Charme</i>	59
Figura 5 – Quadrado semiótico da relação patêmica da oponente Chayene	76

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Esquema do programa narrativo inicial das empreguetes	50
Quadro 2 – Esquema do programa narrativo das empregadas e patroas	51
Quadro 3 – Esquema do programa narrativo transformacional das empreguetes ...	53
Quadro 4 – Esquema do programa narrativo final das empreguetes	55
Quadro 5 – Estrutura fórica do roteiro de <i>Cheias de Charme</i>	58
Quadro 6 – Lógica modal da Teoria Semiótica de A. J. Greimas	65
Quadro 7 – Figurativização.....	79

LISTA DE ABREVIATURAS

CD - *Compact Disc*

CETVN - Centro de Estudos de Telenovela

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

FENATRAD - Federação Nacional das Trabalhadoras Domésticas

OBITEL - Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva

OIT - Organização Internacional do Trabalho

PEC - Programa de Emenda Constitucional

UFBA - Universidade Federal da Bahia

UFMS - Universidade Federal de Santa Maria

UNIRITTER - Centro Universitário Ritter dos Reis – *Laureate International Universities*

USP - Universidade de São Paulo

LISTA DE SÍMBOLOS

- Conjunção
- U** - Disjunção
- ()** - Enunciado Elementar
- F** - Função
- Ov** - Objeto-Valor
- PN** - Programa Narrativo
- []** - Símbolos da Transformação
- S2** - Sujeito do Estado do Poder-fazer de S1
- S1** - Sujeito do Poder-fazer ou Operador
 - Transformação por Operação de Implicação

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 REFERENCIAL TEÓRICO.....	18
2.1 A NOVELA BRASILEIRA E A TELENOVELA CHEIAS DE CHARME	18
2.2 A TEORIA SEMIÓTICA GREIMASIANA	21
2.3 PERSPECTIVAS DA SEMIÓTICA E O ROTEIRO DE TELENOVELA	23
3 METODOLOGIA DE PESQUISA.....	28
3.1 ANÁLISE DO TEXTO ROTEIRO DE TELENOVELA	28
3.2 ANÁLISE DE ASPECTOS SOCIOCULTURAIS DO ROTEIRO DA TELENOVELA CHEIAS DE CHARME	34
3.2.1 A estrutura fundamental que permeia a construção da linguagem de Chayene.....	35
3.2.2 A sintaxe narrativa da linguagem de Chayene	36
3.2.3 O nível discursivo da linguagem de Chayene.....	38
4 ANÁLISE SEMIÓTICA DOS ROTEIROS DA TELENOVELA <i>CHEIAS DE</i> <i>CHARME</i>.....	44
5 AS ESTRUTURAS DOS ROTEIROS GERAIS DA TELENOVELA CHEIAS DE CHARME.....	57
5.1 NÍVEL FUNDAMENTAL	57
5.1.1 Passagem do nível fundamental para o nível narrativo	60
5.2 NÍVEL NARRATIVO	60
5.2.1 Sintaxe.....	61
5.2.2 Semântica.....	65
5.2.3 Passagem do nível narrativo para o nível discursivo.....	69
5.3 NÍVEL DISCURSIVO.....	70
5.3.1 Sintaxe.....	70
5.3.2 Semântica.....	71
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS.....	85
APÊNDICE A - GLOSSÁRIO	89
APÊNDICE B - Quadro-resumo das Figuras Actantes: Empregadas Domésticas....	95
APÊNDICE C – Quadro-Resumo das Figuras Oponentes: Patroas	96
ANEXO A – Ficha técnica.....	97
ANEXO B – Resumo da novela <i>Cheias de Charme</i> – trama principal	98
ANEXO C - Roteiros.....	(em CD-ROM)

1 INTRODUÇÃO

O texto da telenovela reflete, constrói e refrata a sociedade em que vivemos em seus aspectos socioculturais e, conseqüentemente, em sua política e economia. Um exemplo pertinente é o roteiro da telenovela *Cheias de Charme*, da Rede Globo - 2012, objeto desta pesquisa. Nessa produção, as personagens denominadas “empreguetes” eram assim chamadas não por acaso, mas por sua condição: as empregadas domésticas no Brasil eram menosprezadas socialmente por não possuírem, no ano da veiculação dessa telenovela, direitos trabalhistas. No Relatório de Ações Sociais 2012 da Rede Globo (2012, p. 24) consta a reunião da equipe de teledramaturgia com a Organização Internacional do Trabalho – OIT para as tratativas sobre o roteiro da telenovela. Dois meses após o término de sua transposição semiótica audiovisual, o Projeto de Emenda Constitucional – PEC nº 66/2012 dos Direitos Trabalhistas para os Empregados Domésticos do Brasil – foi aprovado pela Câmara dos Deputados e pelo Senado Brasileiro. Essa lei é considerada por pesquisadores como a segunda Abolição da Escravatura do país. Esse dado evidencia o caráter político do roteiro da telenovela no contexto brasileiro e, evidentemente, sua linguagem como constituidora na construção e circulação de significados socioculturais do Brasil. Durante o processo de elaboração desta Dissertação, outros projetos de lei têm estado em discussão na Câmara dos Deputados e no Senado do Brasil com o intuito de assegurar mais direitos a esses trabalhadores, com destaque para a implementação, em 08 de dezembro de 2015, do sistema unificado e obrigatório de registro trabalhista de toda essa categoria no sítio do Ministério do Trabalho, denominado *e-social*.

Pelo Censo de 2013, havia mais de 7 milhões de empregados domésticos no Brasil (em 2016, já se contava com 5,8 milhões, a maior categoria profissional feminina do Brasil), sendo que somente 20% desses milhões tinha acesso a algum direito trabalhista, sem contar as crianças e jovens que atuam nessa atividade sem seus direitos mínimos assegurados. Tal fato justifica uma atenção a este texto, que destaca uma classe trabalhadora marginalizada e que nunca antes foi considerada como figura principal de um folhetim em horário nobre da maior emissora de televisão do Brasil.

Um outro fator que justifica o interesse da autoria deste trabalho pelo roteiro de telenovela partiu de sua predileção pela leitura de fotonovelas na infância, nos idos dos anos de 1970.

As figuras do roteiro da telenovela *Cheias de Charme* expressam e constroem valores de nossa sociedade, e esse é um dos aspectos pelo qual se justifica o interesse por esse objeto de investigação. Essas figuras apresentam valores individuais e sociais, visto que as empregadas domésticas protagonistas estão envolvidas com o abandono, a pobreza, o assédio sexual, a corrupção e são resilientes a essas mazelas. A variação de linguagens, de visões da realidade e de diversidade da cultura brasileira tornam o roteiro um texto exemplar.

Analisa-se a narrativa do roteiro e os seus aspectos sintáticos e semânticos enquanto figurativização de valores socioculturais de duas regiões destacadas por ela: Piauí e Rio de Janeiro. O objetivo geral é compreender os valores socioculturais desses estados brasileiros nos roteiros da telenovela *Cheias de Charme*, através da Teoria Semiótica. No Brasil, o texto midiático é pouco estudado, e acredita-se que ele tem potencialidade cultural para, através de teorias de linguagem, como a Semiótica, no caso deste estudo, oferecer contribuições nas áreas de Comunicação e Educação.

Considera-se que o texto de telenovela, por sua diversidade de linguagens, é um campo fértil para pesquisa em diversas teorias de linguagem, visto seus prismas na Sociolinguística, na Comunicação, na Psicolinguística e em várias outras áreas afins, inserindo-se, adequadamente, na Linha de Pesquisa da UniRitter “Linguagem, Discurso e Sociedade”.

Esta proposta não considera a Teoria Semiótica e a Sociosemiótica como referenciais teóricos desvinculados do tema roteiro e seu desdobramento em suas análises vinculados à teoria envolvendo aspectos socioculturais da sociedade brasileira. O que se pretende na abordagem do referencial teórico é evitar repetições conceituais já amplamente trazidas na produção acadêmica. Pretende-se, com isso, evitar uma abordagem fragmentária como concepção científica. Além dos referenciais já mencionados, foram basilares, para esta pesquisa, as Dissertações de Mestrado “Identidade e telenovela: as representações do Piauí na novela *Cheias de Charme* da Rede Globo de Televisão” (VIANA, 2013) e “Vidas em jogo: uma análise semiótica da telenovela” (SANTOS, 2013).

De forma específica, pretende-se: i) identificar as unidades narrativas do roteiro, visando à orientação da construção dos estados iniciais, transformacionais e finais da narrativa da telenovela em estudo; ii) relacionar as unidades narrativas aos valores investidos nos actantes; iii) avaliar o roteiro no seu processo de tematização, figurativização e modalização do texto da telenovela escolhida; iv) identificar valores investidos nos personagens construídos como figuras de duas regiões brasileiras: Rio de Janeiro e Piauí; v) identificar as unidades narrativas de três roteiros da telenovela *Cheias de Charme*; vi) relacionar os valores investidos dos actantes com as unidades narrativas dos roteiros e vii) propor os valores implícitos na telenovela a partir dos roteiros inicial, mediano e final.

No capítulo 1, introduz-se a Semiótica como teórica e metodologicamente norteadora para o acesso ao roteiro e aprofundamento da análise. No capítulo 2, analisa-se o roteiro aplicando-se os conceitos greimasianos. Neste capítulo, também é definido o acesso ao texto pelos roteiros inicial, mediano e final. O capítulo 3 dedica-se ao exame dos três roteiros. Finalmente, no capítulo 4, aprofunda-se a descrição dos demais roteiros pelos níveis do percurso de geração de sentido, destacando-se seus elementos teóricos mais importantes. Como apêndices, constam quadros-resumo das actantes e suas oponentes e um glossário (nas páginas 90 a 95 da presente Dissertação). Os anexos consistem da ficha técnica da telenovela (página 98), seu resumo (da página 99 a 107), e, em CD, o texto dos roteiros 1, 72 e 143 de *Cheias de Charme*.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Neste capítulo, descreve-se a importância da novela brasileira e da telenovela *Cheias de Charme*, conceitos basilares da Teoria Semiótica Greimasiana e sua relação com o roteiro de telenovela.

2.1 A NOVELA BRASILEIRA E A TELENÓVELA CHEIAS DE CHARME

Hoje, a telenovela (para diferenciar de radionovela, fotonovela e da atual webnovela) é um instrumento de integração de nossa sociedade brasileira diversificada e ocultamente estratificada, tomada de injustiça social, de pobreza, de corrupção. Sua audiência não se restringe unicamente às donas de casa nem a uma classe social específica. Essa constatação revela um importante elemento sociocultural do contexto de produção da telenovela *Cheias de Charme*, definindo-a como estratégica na construção de significados socioculturais. Maria Immacolata Vassallo de Lopes, professora e coordenadora do Centro de Estudos de Telenovelas da Escola de Comunicações e Artes da USP - ECA/USP (BRANDT, 2016) diz que “a novela está para o Brasil assim como o cinema está para os Estados Unidos”.

A inserção de cenas de modo explícito e pedagógico que expõem problemas sociais do país, segundo o *Anuário Obitel 2013* (LOPES; GÓMEZ, 2013) é marca distintiva da telenovela brasileira, considerada uma “paixão nacional”. Na Tese de Doutorado intitulada “Memórias e narrativas melodramáticas de mulheres encarceradas” (JOHN, 2014), a autora destaca que não assistir ao último capítulo de uma novela é um forte castigo para as presidiárias brasileiras. Quando há indisciplina, a direção, como punição, proíbe às detentas de assistirem à novela das 20 horas naquele dia.

Segundo Arroyo Redondo, um dos maiores pesquisadores do assunto:

A telenovela, representante contemporânea do conto de fadas tradicional, conjuga em seu estilo único a técnica de expectativa grupal apreendida do folhetim do século XIX com uma estrutura narrativa própria da literatura oral. Na verdade, a raiz do sucesso popular da telenovela está no uso de uma técnica narrativa similar ao do conto folclórico, que surge da tensão entre a

repetição contínua de motivos funcionais e a inovação constante de aspectos formais.¹ (ARROYO REDONDO, 2006, s. p.)

O Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva – Obitel – publica um relatório anual, desde 2009, contendo o resultado de seu projeto internacional de pesquisa, o qual analisa a produção, a audiência e a repercussão sociocultural da ficção televisiva na América Latina e na Península Ibérica. Segundo o *Anuário Obitel 2015* (LOPES; GÓMEZ, 2015), a telenovela continua sendo o formato hegemônico da produção televisiva ibero-americana, com 85 títulos em 2015; seguida do formato série, que contava com 75 títulos naquele ano. As principais fontes de dados de medição da audiência do Obitel são: Ibope (Brasil, Argentina, Colômbia e Uruguai); Time-Ibope (Chile); Nielsen-Ibope-México (México); Ibope Media Perú (Equador e Peru); CAEM; GfK e Marktest (Portugal); Barlovento Comunicación/Kantar Media (Espanha); Nielsen Media Research (Estados Unidos); AGB Nielsen Media Research (Venezuela). Esses dados asseguram a qualidade internacional desse importante grupo de pesquisa.

Entende-se por ficção televisiva ibero-americana a produção própria e de circulação entre os países integrantes do Obitel, a saber: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela. No Brasil, 39% da audiência geral é da Rede Globo, enquanto 18% da audiência é para outros canais. Destes 18%, há 13% de empate entre Rede SBT e Rede Record, 5% para Rede Bandeirantes, 2% para Rede TV e 1% para TV Brasil, única pública. Com a expansão da TV fechada e a Internet, houve um declínio geral de 5% na audiência da TV aberta (LOPES; GÓMEZ, 2015, p. 121).

A partir dos anos 80, a telenovela brasileira se reveste de funções sociais ao se engajar na liberação de costumes, nas novas tendências de mercado e de tecnologia, nas mazelas tanto políticas quanto econômicas contemporâneas, numa linguagem coloquial e híbrida própria da diversidade das várias regiões do Brasil (VIVIANI, 2013). Assim, ela é constituidora de nossa cultura, no mesmo patamar que o futebol brasileiro, visto que temos telenovelas que já foram exportadas para até

¹ La telenovela, representante contemporánea del cuento maravilloso tradicional, conjuga en su peculiar estilo la técnica de la expectativa grupal aprendida del folletín decimonónico con una estructura narrativa propia de la literatura oral. De hecho, la raíz del éxito popular de la telenovela se halla en el uso de una técnica narrativa similar a la del cuento folclórico, que surge de la tensión entre la repetición continua de motivos funcionales y la innovación constante de aspectos formales.

100 países, igualando-as aos resultados somente obtidos pelas megaproduções cinematográficas dos Estados Unidos. Ademais, a telenovela envolve uma grande produção técnica, contando com os melhores profissionais do país na área de produção audiovisual e movimentando uma grande cadeia econômica e cultural, desde os figurantes dos bairros mais modestos do Rio de Janeiro até as maiores *holdings* internacionais que divulgam seus produtos através de seu *merchandising*. As telenovelas abordam problemas da nossa sociedade, polêmicas e tabus que podem (e devem) se tornar tema de debate e de reflexão pelos telespectadores a partir de novas perspectivas (VIVIANI, 2013).

O Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq registra a existência de três grupos de pesquisa sobre telenovela no Brasil: *Usos sociais da mídia*, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM; *A Tevê - Laboratório de Análise de Teleficção*, da Universidade Federal da Bahia - UFBA e o *Centro de Estudos de Telenovela* - CETVN, da Universidade de São Paulo - USP. Todos eles são da área de Comunicação e participantes do Obitel. A UFSM tem buscado pesquisar sobre a produção de significação e sentidos, os mecanismos expressivos, as novas estratégias discursivas da TV e busca proposições teórico-metodológicas.

No âmbito internacional, destaca-se o Centre d'Etude sur les Images et les Sons Médiatiques - CEISME, da França, e merecem destaque os congressos Compós, promovido pela Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, o Intercom, Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação, e, de nível internacional, o LUSOCOM, Congresso Internacional de Ciências da Comunicação dos Países de Língua Portuguesa, promovido pela Federação Lusófona de Ciências da Comunicação. Esses são importantes eventos para discussão dos meios de comunicação.

A telenovela *Cheias de Charme* atingiu, em alguns de seus capítulos, os mesmos picos de audiência da telenovela *Avenida Brasil* (37,5 pontos, que está sendo considerada a melhor telenovela brasileira de todos os tempos); por isso, sua duração foi estendida. Em 2013, após um ano de sua exibição, *Cheias de Charme* foi exibida em Portugal, Uruguai (onde foi chamada de *Encantadoras*), Moçambique, Chile, Coreia do Sul e em El Salvador. Em 2014, foi transmitida em Costa Rica, República Dominicana, Panamá, Equador e Suécia. Em 2015, foi transmitida de 03

de agosto a 23 de outubro de 2015 de formas compactadas em mais de 28 países do continente africano e na França (somente na Ilha de Reunião). Foi novamente transmitida na Coreia do Sul (a partir de 08/01/2016). Pelo que se apurou até o momento desta redação, a telenovela ficou de ser transmitida pela emissora *Maisha Mvagic East* nos países Quênia, Uganda e Tanzânia (CHEIAS, 2016).

A telenovela *Cheias de Charme* gerada por esse roteiro foi reprisada, diariamente, do dia 19 de setembro de 2016 a março de 2017 para o Brasil, no programa “Vale a Pena Ver de Novo”, da mesma emissora. Ademais, ela originou diversos artigos na área de Comunicação por sua inovação na área de transmídia, conforme se observa em publicações acessíveis pelo Portal da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -CAPES. Alguns destes artigos são: “*Cheias de Charme*: a classe trabalhadora no paraíso da cibercultura” (CASTRO, 2012); “*Cheias de Charme*: televisão, interatividade e produção de subjetividade na novela das sete” (REGO, 2012) e “O espectador-internauta: desafios em tempo de transição”, também de Castro (2013).

A protagonista, a empregada doméstica Maria da Penha, por sua contemporaneidade, originou diversos trabalhos na área acadêmica, tais como: “Telenovela e discurso como mudança social na análise da personagem Maria da Penha em *Cheias de Charme*” (MAURO; TRINDADE, 2012); “Uma análise crítica sobre a vida de empregue e a inserção da mulher no mercado de trabalho” (SANTOS, 2013) e “De mucama à empregue: análise da representação das empregadas domésticas negras a partir do estudo de caso da novela *Cheias de Charme*” (JULIO, 2014).

Não obstante suas inovações em transmídia, as quais não serão discutidas nesta pesquisa, a narrativa desta telenovela segue o triplé clássico aristotélico de ação, tempo e espaço, sendo a vilã Chayene punida no final da trama. Completa-se, assim, o ciclo catártico ficcional clássico, ou linear, como em todo folhetim recriado na televisão.

2.2 A TEORIA SEMIÓTICA GREIMASIANA

Opta-se pela Teoria Semiótica no estudo do roteiro, por se acreditar que ela potencializa o acesso a temas socioculturais através da observação de como se constrói a narrativa de uma telenovela, que é o interesse do presente trabalho.

Busca-se o discernimento, no estudo do texto, das características geossocioculturais de duas regiões do Brasil reveladas através de um texto verbal, o roteiro, orientador de uma prática midiática, a telenovela.

Propõe-se, como hipótese, que o texto roteiro, neste caso, se apresenta como uma mediação orientada pela modalização virtualizante dever-fazer de construção das práticas sociais do Rio de Janeiro e Piauí constituídas no texto da telenovela.

Da Teoria Semiótica, é feito, aqui, um recorte em aspectos da semântica narrativa com ênfase nas alterações que se dão no quadro das modalizações, identificando um percurso que leva do dever e do querer (virtualizantes) às modalizações realizantes do fazer e do ser.

O conceito de roteiro apresenta-se como texto orientador, como um pressuposto da construção de sentido que pode orientar a construção sintática e semântica da telenovela. Greimas (2003) propôs uma “gramática” sociossemiótica discursiva a fim de considerar as condições específicas da sociedade e sua cultura de “massa” e de “elite”. O que se observa é que Greimas agregou as inovações advindas da nova Sociolinguística de base estruturalista, tão em voga naquela época, a uma teoria semiótica expressa, por exemplo, em dicotomias do tipo: masculino vs. feminino; criança vs. adulto; individual vs. coletivo; inferior vs. superior; sagrado vs. profano, decorrentes das relações sociais. Na esteira de Hjelmslev (BEIVIDAS, 2015), aprofundou a questão da imanência na Teoria Semiótica como forma de afastá-la das razões e argumentos exteriores (da Sociologia, Fisiologia, Psicologia, Filosofia) e elaborar internamente seus conceitos.

Greimas (2008) propõe o conceito de imanência, o que significa que a Semiótica tem como objeto exclusivamente a língua como forma, ou seja, que “qualquer recurso aos fatos extralinguísticos deve ser excluído por ser prejudicial à homogeneidade da descrição” (2008, p. 255): *hors du texte, point de salut* (fora do texto, nada)!

Para Greimas (2003), o social e o histórico não são transcendentais, são imanentes, ou seja, são construídos no e pelo texto, sejam eles textos verbais ou não-verbais. Contudo, é claro, são inseridos nas condições específicas da sociedade e da cultura, às quais o texto se refere. Greimas (1990) desejava descrever um postulado geral para explicar o sentido manifestado por diferentes formas de expressão. Desde seus primórdios, portanto, a Semiótica concebe uma teoria para análise do conteúdo humano que se manifesta em várias dimensões e, sobretudo na

dimensão transfrasal, isto é, ela concebe o texto como sua unidade de análise, independentemente da configuração textual escolhida para a sua organização e difusão. Esse conteúdo pode surgir como literatura, filme, pintura, música ou até como linguagem coloquial; tudo é passível de descrição semiótica.

Dessa maneira, os conceitos imanados da Teoria Semiótica contemplam satisfatoriamente os valores sociais e culturais, visto que o universo implícito no texto só se torna um texto quando legível, isto é, ao tornar-se compreensível pelo mundo real.

É indiscutível que a arte é capaz de caracterizar e de dar significado a uma determinada época melhor do que qualquer outro fenômeno social. Portanto, o plano da expressão (modo manifesto) e o plano do conteúdo (modo imanente) estão intrinsecamente interligados.

2.3 PERSPECTIVAS DA SEMIÓTICA E O ROTEIRO DE TELENÓVELA

O papel da Semiótica e sua importância neste trabalho residem no fato de essa perspectiva teórico-metodológica possibilitar a identificação e a interpretação dos sentidos e da circulação de significados socioculturais produzidos por um texto, que neste caso é o roteiro de telenovela. Para isso, o roteiro é dividido em três partes para a análise: o capítulo inicial (roteiro 1), o capítulo do meio (roteiro 72) e o do final (roteiro 143). O critério para se designar a parte considerada “do meio” se dá pela divisão do total em duas partes (roteiro 72).

A abordagem do roteiro, neste trabalho, parte da Semiótica Greimasiana e é desenvolvida à luz de pesquisas da Sociosemiótica, de Eric Landowski, autor este “que coloca a noção de interação no coração da problemática da significação” (2014, p. 11), isto é, que analisa a função social do texto. No caso do roteiro, trata-se da problemática de um poder-dever-fazer, decorrente da função de orientação desse texto, tanto para a direção, quanto para a equipe técnica de produção, visto se tratar de um texto construído coletivamente, por dois autores.

Não se concebe a Semiótica pelo viés estruturalista binário forma/conteúdo, sem seus desdobramentos. Ao contrário, pensa-se que a concepção da significação se opera num percurso de movimento de geração de sentido em que se debatem o sujeito, o outro e o contexto social, e não exclusivamente no nível de abstração (a *langue*), conforme a concebera Saussure.

Por essa perspectiva, a questão que se coloca importante para este trabalho é apresentada por Greimas nas perguntas:

Uma dupla questão de credibilidade se coloca de imediato: em que medida essas apreensões de papel estetizadas refletem as experiências estéticas que vivem os sujeitos históricos reais? E admitindo-se que se possa tratar de simulacros dignos de fé utilizáveis como modelos discursivos que permitem analisar comportamentos humanos vividos serão configurações parciais emergentes do século XX? Ou poderão dizer-nos algo da nossa condição humana? Questões de método que a semiótica se coloca sem cessar, que vive com lucidez. (GREIMAS, 1990, p. 72.).

Assim sendo, esta Dissertação propõe a Semiótica enquanto método que permite o acesso a um texto que pode constituir experiências humanas e sociais. Essa tomada de posição, defendida por Greimas originalmente em 1976, é adequada no caso do texto em estudo, que é um roteiro constituído como caminho para a produção de outro texto: a telenovela.

Entende-se, aqui, que o roteiro é um texto modalizado por um dever-fazer textual, através da transposição intersemiótica do verbal para o texto audiovisual. Torna-se necessário entender que ambos os textos estão socioculturalmente constituídos por um dado contexto, o qual a telenovela evidencia. Quando da transposição do roteiro, este deve se constituir para possibilitar o surgimento desse contexto por ele mediado, visto ser ele a mediação entre a telenovela e a cultura. Pela Teoria Semiótica, o texto está reproduzindo e construindo também a história e a sociedade a um só tempo.

No caso do roteiro da telenovela *Cheias de Charme*, sabe-se que, antes de se iniciar a trama, houve reuniões da equipe de produção com a então Ministra da Secretaria de Políticas Públicas para a Mulher, Nilceia Freire, e com a Federação Nacional das Trabalhadoras Domésticas - Fenatrad, para abordar o tema social das empregadas domésticas.

Pode-se dizer que a forma e o conteúdo do texto do roteiro da telenovela *Cheias de Charme* seguem mecanismos de produção de sentido com o intuito de, além de mostrar as mazelas enfrentadas pela classe das empregadas domésticas, estabelecerem relações com a sociedade para que esta adira à causa dessas trabalhadoras, através de uma determinada formação ideológica. Na Semiótica, esse efeito de sentido é contemplado por conceitos como, por exemplo, o de percurso gerativo de sentido, o qual será explicitado nos capítulos que seguem.

Figura 1 – Modalização semiótica do texto roteiro



Fonte: elaborada pela autora e pelo ilustrador Kassius Viana (Empresa Kaktus Design, Porto Alegre, RS).

Sabe-se que a construção de significado (significação) é um conceito central para a Semiótica e que ela decorre da mediação entre o modo manifesto e o modo imanente, organizados no percurso gerativo de sentido em três níveis (como etapas). Esses níveis dependem da identificação e da relação dialógica estabelecida entre o texto, o destinador e o seu destinatário.

No primeiro nível, identificam-se o tema e o valor central geral do texto; no segundo, o narrativo, estuda-se a narração no seu sentido canônico, isto é, os processos de debreagem dos atores; finalmente, no nível discursivo, o nível mais concreto, analisam-se os efeitos de sentido produzidos pelos temas e figuras do texto. Consoante a Teoria Semiótica de Greimas, assim é constituído o sentido pelo leitor.

Ademais, o roteiro da telenovela *Cheias de Charme* pode produzir efeitos de sentido de verossimilhança, de iconização, de proximidade e de representatividade no leitor, através de sua narrativa respaldada em fatos da realidade, projetando, tal qual um espelho, experiências de vida autênticas em seus actantes.

A produção de sentido e/ou construção de significado se dá através de processos cognitivos, como os do percurso de formação de sentido semiótico. Ao se

ler a frase “Maria Aparecida namorará o advogado Elano”, por exemplo, tanto o produtor quanto o leitor dessa sentença realizam um complexo processo de mesclagem e integração conceituais na organização e na busca de seu sentido (PAIVA, 2013, p. 37), visto que o processo de significação humano é um organizador central de nosso funcionamento orgânico.

Por conseguinte, considera-se a linguagem do roteiro, ou de quaisquer textos, um mecanismo simbólico, dada a sua natureza significativa e referencial, visto que, através dela, os indivíduos organizam sua realidade por um processo mental de “tornar consciente o inconsciente”, ou seja, tornar o “desconhecido” “reconhecido” mentalmente. O roteiro de telenovela reproduz tanto significados influenciados pela experiência de vida de quem o escreve quanto influencia na construção de sentidos do leitor, através de suas narrativas, nas quais os significados circulam.

Por meio das narrativas, os indivíduos percebem as condições de existência de suas experiências, sendo capazes de estruturar e ampliar sua compreensão de contextos mais diferenciados e mais complexos de sua interação com o mundo e com seus semelhantes (PAIVA, 2013, p. 12). As narrativas desempenham não apenas uma função social ao defender os interesses de um determinado grupo, mas, sobretudo, elas cumprem a função social de organizar as suas representações sociais (atitudes, conhecimentos). Assim, elas orientam, indiretamente, as práticas sociais relativas ao grupo e, conseqüentemente, as produções escritas do mesmo (PAIVA, 2013, p. 50), como no caso do roteiro de *Cheias de Charme*, que conscientizou seu destinatário sobre a importância dos direitos trabalhistas.

Esclarece Paiva que:

Apesar de desempenhar um papel fundamental na construção de significados dos seres humanos, emergindo como um processo mediador entre significado e existência humana, (...) as histórias que contamos são construídas para dar significado à nossa experiência. (PAIVA, 2013, p. 25).

Desse modo, a imaginação narrativa está constantemente operando em nosso pensamento, e as mesclagens conceituais são fundamentais para o seu funcionamento. Estas se realizam em um ou vários níveis de cognição internos que se revertem em conscientização, culminando na produção de sentido e/ou significação.

Além disso, sabe-se que a produção de significados se dá com base na apropriação e interpretação de cada um a partir de suas experiências históricas e das mediações culturais entrelaçadas ao processo gerativo de sentido:

Pela teoria semiótica, o texto pode ser abordado de dois pontos de vista complementares. De um lado, podem-se analisar os mecanismos sintáticos e semânticos responsáveis pela produção do sentido; de outro, pode-se compreender o discurso como objeto cultural, produzido a partir de certas condicionantes históricas, em relação dialógica com outros textos. (FIORIN, 2005, p. 10).

Sendo o discurso promovido pela intencionalidade de um enunciador, é, então, através da linguagem que a ideologia se materializa: a linguagem faz a mediação do sujeito com sua realidade (ZANINI, 2015). Consoante Dijk (1997), todo discurso se constitui como “forma de dominação, em que se controlam e se manipulam as representações sociais ou modelos mentais das pessoas e suas ideologias”, ou seja, suas visões de mundo.

Nesse sentido, pode-se definir o roteiro da telenovela *Cheias de Charme* como um texto politicamente correto ou sustentável por apresentar:

[...] cenários que operam a inclusão simbólica e possibilitam o trânsito de personagens representantes de grupos minoritários em condições contextuais antes demarcadas apenas a perfis hegemônicos. (LEITE, 2008, p. 135).

Na análise, percebe-se que o roteiro “reporta a inscrição, no discurso, dos ideais sociopolíticos de sujeitos em um momento marcante na composição ideológica brasileira”, observada na promoção de direitos trabalhistas aos empregados domésticos, “mostrando como os efeitos de sentido formulam a construção das imagens dos sujeitos discursivos” nele inscritos (BORGES, LIMA e MOURA, 2015).

Por fim, tendo-se abordado conceitos preliminarmente derivados da abordagem sociosemiótica do roteiro de telenovela, a produção de sentido e/ou significação, a função social da narrativa, a ideologia e o texto politicamente correto, o capítulo subsequente passará a abordar aspectos metodológicos desta pesquisa, iniciando pela análise do texto roteiro.

3 METODOLOGIA DE PESQUISA

Neste capítulo, analisa-se o roteiro da telenovela *Cheias de Charme* e seus aspectos socioculturais.

3.1 ANÁLISE DO TEXTO ROTEIRO DE TELENVELA

O roteiro, na acepção deste trabalho, é um texto que orienta tanto os atores na transposição audiovisual quanto as equipes técnicas que montam a infraestrutura e a televisionam.

Na busca por literatura sobre o roteiro de telenovela, verifica-se que o que mais se encontra são estudos sobre o roteiro de cinema, não o de televisão, visto que o texto de telenovela é pouco acessado por sua grande extensão e por sua complexidade técnica. Das produções encontradas, destacam-se as Dissertações sobre roteiros a seguir: “A mansão nobre em decadência: experiências da escrita do roteiro de *Nochebuena*” (MALDONADO, 2015); “O homem roteirizado: o olhar humano do roteirista cinematográfico sobre a condução das emoções na estrutura linear ficcional clássica” (BISCALCHIN, 2011) – que apresenta uma importante análise para o estudo da Teoria Clássica Ficcional – e o artigo da área de Publicidade “A telenovela brasileira: uma apresentação de seu formato e de seus aspectos principais” (REDONDO, 2007). Tais estudos foram basilares para a formação do escopo do enfoque desta pesquisa.

Nesta pesquisa, opta-se por analisar o texto roteiro pelo viés de sua linguagem. A primeira consideração é que a linguagem fílmica é diferente da linguagem televisiva. Na área audiovisual, a linguagem fílmica é, em sua concretização, considerada um “texto fechado”, e a linguagem televisiva, um “texto aberto”. Isso se dá porque o roteiro fílmico está finalizado desde sua concepção, sendo produzida, então, uma película única. Já o roteiro televisivo é construído à medida dos índices de sua audiência, ou seja, de acordo com o poder de sua sedução no imaginário sociocultural, isto é, os efeitos da sua produção de sentido, no caso, no espectador. Esse fator determina seu Programa Narrativo (ação), sua duração (tempo) e espaço, o que remete ao tripé clássico ficcional aristotélico.

Consoante a Teoria Semiótica, no roteiro de telenovela, o autor-destinador (ou roteirista) e o destinatário (leitor/telespectador) estabelecem uma relação

assimétrica, visto que o destinador manipulador, promotor dos programas narrativos, não tem garantida a sanção pelo seu destinatário (o leitor/telespectador) (GREIMAS, COURTÉS, 2008).

Tal como um livro ou um texto teatral, o roteiro midiático se forma a partir dos mitos e arquétipos, como neste roteiro, que reconstrói o mito da Gata Borralheira (atora Maria Aparecida). Nesse aspecto, o roteiro da telenovela tem clichês de uma cultura e de seus valores tradicionais, dos quais sempre é acusada de não conseguir se desvencilhar.

O roteiro de telenovela é o resultado de um processo de produção realizado atualmente em grupo. Isso ratifica a constituição social desse texto, pois ele resulta de uma ideia individual partilhada por uma ideia coletiva, acordada entre vários escritores. Por isso, é feita a inserção desta pesquisa no quadro da Sociossemiótica.

As grandes obras dedicadas ao tema do roteiro no Brasil são da autoria de Flávio de Campos e de Doc Comparato. Ambos citam Roman Jakobson (*Linguística e Comunicação*) e Umberto Eco (*Tratado de semiótica general* e *Sobre a literatura*) como referências.

Flavio de Campos (2007), em *Roteiro de Cinema e televisão: a arte e técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*, é o único, dentre as fontes pesquisadas, que emprega conceitos linguísticos, teóricos e análogos ao de Greimas ao focar a narrativa na construção de roteiros, o que é decorrente de sua formação em Letras. Entre as obras pesquisadas, é a que mais contém embasamento da teoria dos gêneros lírico, épico e dramático e dos Formalistas Russos. Consoante esse autor, o roteiro, hoje, é considerado como matéria-prima para a direção e a montagem de uma telenovela ou de quaisquer produções audiovisuais. Sua contribuição maior não são os diálogos, como comumente se pensa; e, sim, a sua estrutura.

Campos (2007) exemplifica seus conceitos através de cenas oriundas de 90 filmes e de personagens de 160 livros de ficção, declarando que o próprio nome do personagem pode indicar muito sobre sua personalidade e origem social. É o caso da actante Maria da Penha, cujo nome remete à figura de uma pessoa forte, que luta por seus ideais, devido à referência criada com a Lei Maria da Penha e, também, anteriormente, com a sua origem histórico-religiosa.

Doc Comparato (2009), em *Da criação ao roteiro: teoria e prática*, aborda, de maneira realista e abrangente, uma ampla variedade de temas sobre o assunto, introduzindo cada capítulo com uma reflexão. Seu livro é adotado em várias

instituições de ensino de produção audiovisual do Brasil e do exterior. É o único que aborda as áreas afins da profissão (como a de adaptação de livros, a de dublagem, a de supervisão de shows) e a atuação dos roteiristas nos novos meios de comunicação digital (roteirista de games, de programas de rádio, de *comics*, de *sitcoms*, de programas de humor). Segundo Comparato (2009, p. 24), já existem vários roteiros publicados em forma de livro. Para ele, o roteirista tem como função semiótica atuar com um texto, um subtexto e um sobretexto respectivamente; no sentido inverso, os níveis discursivo, narrativo e fundamental (profundo) greimasianos.

Exemplifica-se o percurso gerativo da seguinte maneira, transmutando-se o exemplo apresentado por Comparato (2009) para o roteiro de *Cheias de Charme*:

Rodinei, o grafiteiro, caminha por uma calçada escura de uma grande cidade por volta de meia-noite. Encontra **um jovem com uma bermuda moderna. Ele mostra um spray de tinta**. Nessa fala encontramos um *texto* sólido e direto: **será que o jovem quer grafitar?** Um *subtexto* evidente que é **a aproximação de um grafiteiro em busca de um parceiro**. E um *up texto* sobre as concepções e conceitos de quem assiste a esse momento **e o que pensa sobre a expressão artístico-cultural do grafite**.² (COMPARATO, 2009, p. 184).

Sobre a linguagem do roteiro, o autor explora, além da estrutura clássica, os seguintes elementos: a macroestrutura de cada formato atual (ou tipo: roteiro de filme, série, programa humorístico); os valores e curvas dramáticas; os tipos de passagem de tempo; o tratamento final de um roteiro e um estudo sobre a capacidade criativa e a psicanálise, que contém uma reflexão sobre como as pessoas pensam.

De acordo com Comparato (2009), a adaptação de uma obra teatral (2009) e de um conto supõe uma “ampliação” do material dramático, ao passo que o romance supõe um trabalho de “condensação”. O autor discute a linguagem do roteiro do ponto de vista da ética, da estética, da dialética e da ideologia de cada emissor, seja este texto do cinema, da televisão ou de outras mídias. Comparato (2009) também

² Um homem caminha por uma calçada escura de uma grande cidade por volta de meia-noite. Encontra uma mulher maquiada e de decote cavado. Ela mostra um cigarro. Nessa fala encontramos um texto sólido e direto: **será que a mulher quer fumar?** Um subtexto evidente que é **a aproximação de uma prostituta em busca de um cliente**. E um up texto sobre as concepções e conceitos de quem assiste a esse momento **e o que pensa sobre prostituição e o sexo em geral**.

distingue as linguagens interrompidas do roteiro, numa combinação de diferentes tipos de sons, de falas.

Comparato (2009) assinala que o percurso de geração de sentido de um roteiro é centrado sempre nas seguintes etapas: ideia, conflito, personagens, tempo dramático e unidade dramática. Sobre a profissão de roteirista no Brasil, ele relata desde a carência dos cursos de graduação à falta de organização profissional, que se deve à defasagem e às falhas nas leis e regulamentações trabalhistas. A ausência de força política da categoria e os problemas na Lei de Incentivo à Cultura (nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) são comparados com a boa organização e a valorização dessa atividade nos Estados Unidos.

Outra obra publicada no Brasil é a de Marcos Rey (1997), *O roteirista profissional: televisão e cinema*, na qual ele declara que, apesar de as telenovelas terem surgido a partir das radionovelas dos anos de 1950, logo, seus temas e linguagem se modernizaram, abandonando a linguagem castelhana adotada para toda a América Latina, visto que “o que era bom para a América Latina, era bom para o Brasil” (REY, p. 82). Destaca, como Comparato (2009), que o roteiro segue o seguinte percurso gerativo de construção de sentido: a ideia, a *storyline* e o argumento ou sinopse; este último termo é mais empregado para o roteiro de telenovela.

A ideia parte da vivência, da leitura e da imaginação do roteirista ou teleautor. Conforme declaração do autor do roteiro de *Cheias de Charme*, Filipe Miguez, sua inspiração surgiu de uma pitoresca história sobre o “roubo” do namorado da empregada doméstica por sua patroa, por ele ser jogador de futebol.

A *storyline* é a linha da história ou resumo. Já a sinopse, por seu turno, descreve toda a ação da história, desde o início, perpassando o meio e o fim, caracterizando atores e outros detalhes, podendo conter 100 páginas ou mais, em razão de o roteiro conter vários *plots* e *subplots*, os quais são os dramas gerados de conflitos secundários que se entrecruzam.

O roteiro pode conter ou não uma mensagem embutida, mas, na opinião de Rey (1997), a melhor mensagem é a que não é muito evidente, capaz de suscitar discussões e diversas interpretações (1997, p. 16). Como o roteiro é estudado por um diretor, as sequências ou cenas precisam ser rigorosamente descritas antes do diálogo. Por isso, define-se o roteiro como um texto narrativo, descritivo e técnico, por conter anotações técnicas, denominadas de *rubricas*.

Para Rey (1997), um diálogo de qualidade reflete tanto a linguagem do seu meio social, cultural e familiar quanto a faixa etária do personagem (ator na teoria greimasiana). No caso do roteiro aqui em estudo, segundo declaração de um dos autores, houve seis dialoguistas responsáveis pela elaboração dos diálogos de *Cheias de Charme*.

Rey (1997) também ressalta o trabalho em equipe da criação do roteiro e detalha a adaptação de livros para o roteiro de televisão, a qual conta com pesquisadores, psicólogos e especialistas em literatura do autor do livro, a fim de que a adaptação para o roteiro da televisão mantenha a originalidade do seu criador.

Outra obra orientadora sobre o tema no Brasil é *O Poder do Clímax* (2003), de Luiz Carlos Maciel. Consoante esse autor, a linguagem especial do roteiro resulta em seu “fenômeno no psiquismo na cultura” “por sua expressividade e narratividade próprias”, pelas relações de significação construídas pelo texto.

Além disso,

O ibope da telenovela e o interesse dos anunciantes que determinam a mentalidade, o ponto de vista, a perspectiva e os valores da telenovela” (...) já que ela aproveita a repercussão das novidades científicas e sociais para cativar a atenção do público. (MACIEL, 2003, p. 105).

A média do número de páginas de cada roteiro é de 22 (vinte e duas) laudas, devido ao tempo de reprodução em audiovisual. Além das cenas e capítulos, o roteiro é dividido em blocos, o qual se pode comparar aos tomos e volumes de um livro.

Maciel (2003) explica que o roteirista busca visualizar a cena que está escrevendo; por conseguinte, ele fornece indicações de ruídos, luz, música, efeitos especiais, inclusive de locações, embora isso seja tarefa da direção, o que aparece muito no roteiro aqui estudado.

Tanto a mudança de intervalos quanto a de capítulos é roteirizada para criar o efeito de suspense. Por isso, diz-se que a linguagem na televisão é interrompida e polimórfica. No livro, é contínua e monomórfica, e, no computador, é múltipla.

Em relação a esse destaque do texto roteiro, no *Dicionário de Semiótica*, o verbete de *suspensão*, em uma de suas acepções, toma esse termo como sinônimo de “suspense”. Enfatiza-se, nesse caso, a suspensão como propulsora dramática, pois a instauração da falta “produz um suspense, uma expectativa da função ‘liquidação da falta’” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 491). A definição é

complementada no tomo II do mesmo dicionário, atentando para a ideia de virtualização que é criada pelo texto roteiro, expressa no seguinte excerto:

A suspensão pode ser encarada como um procedimento específico de intervenção sobre os modos de existência semiótica: ela marca um tempo de parada dentro do percurso tensivo que leva da virtualização à realização, invertendo sua orientação. Consiste, portanto, na passagem de uma forma atualizada a um estado de virtualidade, que, implicando a previsibilidade de sua reatualização, cria um efeito de espera, ou até mesmo de “dramatização”. (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 215 apud LIMOLI; TEIXEIRA, 2014).

Segundo Maciel (2003, p. 105), em relação aos textos, “cada formato possui seus problemas estruturais específicos, seu plano, sua montagem e seu enredo que, especificamente para o formato roteiro de telenovela, são diferentes dos de um livro”.

Os diálogos, nos roteiros em geral, expressam a ação. Portanto, não há o predomínio de interpretações intelectuais e conceitos críticos, comuns em outros textos, mas, sim, de ações e reações efetivas (MACIEL, 2003). Isso acontece porque os atores não conversam, não trocam ideias, mas agem uns sobre os outros, ou seja, interagem através da palavra (MACIEL, 2003), o que corrobora com a teoria semiótica na parte do Programa Narrativo, havendo a predominância dos enunciados de fazer. Por conseguinte, o diálogo tem função de, além de fazer a ação progredir, comunicar informações, caracterizar o ator, estabelecer relações, revelar estados emocionais e comentar a ação (MACIEL, 2003). Para Maciel (2003), aliás, mais importante do que aquilo que o ator diz é o que ele não expressa, mas pensa, o verdadeiro sentido interno e silencioso de sua ação. Pensa-se que isso equivale às modalizações semióticas do nível narrativo.

O roteirista e/ou autor parte de um sonho ou de uma situação comum que provoca uma sequência de eventos (MACIEL, 2003), e a roteirização criativa dá-se na escaleta, na qual é possível a desconstrução estrutural (MACIEL, 2003, p. 141), para “deflagrar o processo de composição, a historinha, fundamental da trama”.

Pode-se comparar a escaleta do texto roteiro ao primeiro nível da teoria semiótica greimasiana: o das estruturas profundas. O sociograma da escaleta, por

sua vez, pode ser comparado ao Programa Narrativo - PN³, do segundo nível (nível narrativo). A escaleta contém os Programas Narrativos - PNs, de junção e de disjunção. Já a “loucura”, apresentada por Maciel (2003), são as paixões e cognições que, segundo Greimas, seguem uma narrativa de outra dimensão: a das relações patêmicas e tensivas, desenvolvidas pela Semiótica das Paixões, que, atualmente, é uma parte inacabada da Teoria Semiótica.

3.2 ANÁLISE DE ASPECTOS SOCIOCULTURAIS DO ROTEIRO DA TELENVELA CHEIAS DE CHARME

Neste trabalho, os aspectos socioculturais abordados no roteiro de *Cheias de Charme* são analisados, como já foi dito, pelo viés de sua linguagem. O intuito é demonstrar como a linguagem híbrida de Chayene contrapõe a visão sociocultural que o brasileiro concebe do estado do Piauí (representando o Nordeste do Brasil) em oposição à do Rio de Janeiro, representando o Sudeste e o resto do Brasil.

Aborda-se hibridismo, inicialmente, como a linguagem empregada pelo actante originada geopoliticamente de lugares diferentes, o que se constitui em um dos diversos valores desse folhetim-telenovelístico, no qual a figurativização de seus atores principais, pelo emprego de uma linguagem diversificada, ressalta a linguagem como constituidora na construção e circulação de significados socioculturais do Brasil (VIANA, 2013). Esse valor adquirido pela linguagem à serviço da construção da figurativização dos personagens e de seus respectivos temas sociais enriquece a representação sociocultural dos estados Rio de Janeiro e Piauí. Para Viana (2013, p. 19), estabelece-se uma dialética da oposição de um componente importante na constituição da nossa identidade, na qual o Piauí, no roteiro, seria o outro “estranho e pitoresco” em relação ao Sudeste civilizado. Como mostra o autor:

as imagens construídas da nordestinidade exercem constantes influências sobre o imaginário social brasileiro. A maioria dos sudestinos se refere ao nordestino como Paraíba, ou como baiano, remetendo ao seu estado de origem, apagando sua individualidade. Assim, é necessário entender essa construção na tentativa de identificar se o Piauí se constitui na mídia como o Nordeste ou se há alguma diferença nessa representação datada do século XX. (VIANA, 2013, p.17).

³ Serão utilizadas, na presente Dissertação, a sigla PN para *Programa Narrativo* e PNs para o seu plural, *Programas Narrativos*.

A linguagem do roteiro da telenovela é híbrida (linguagem oriunda de lugares geopoliticamente diferentes) e polifônica (cada actante possui sua linguagem autônoma, mediada pelo seu contexto), e, além do mais, a narrativa projeta o enunciador. O roteiro da telenovela *Cheias de Charme* foi escrito por uma equipe de autores oriunda dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, e existem vários estudos que demonstram a influência da hegemonia da Rede Globo como modelo que institui uma linguagem padrão do Brasil. Trabalhos foram feitos sobre a linguagem da personagem carioca Maria da Penha, temática esta que não será aqui aprofundada.

3.2.1 A estrutura fundamental que permeia a construção da linguagem de Chayene

Partindo da oposição entre Piauí e Sudestinos, Viana (2013) estabelece as seguintes dicotomias: riqueza x pobreza; acesso à educação x falta de instrução; racionalidade x primitivismo; cientificidade x credence; pragmatismo x religiosidade. Pela teoria semiótica de Greimas, essas oposições se encontram no primeiro nível, que é o fundamental ou profundo, que subjaz, no percurso gerativo do sentido, à construção textual do roteiro de uma telenovela, por exemplo (como a *Cheias de Charme*). Consequentemente, o nível fundamental subjaz à linguagem de suas mais destacadas protagonistas.

Maria da Penha, que figurativiza a atual mulher afrodescendente em empoderamento, na nossa sociedade, moradora de uma favela do Rio de Janeiro, tem seu Programa Narrativo - PN destacado pela linguagem carioca. Porém, não se analisa semioticamente sua linguagem, pois se trata de uma cultura hegemônica, já predominante no roteiro das telenovelas brasileiras.

A figura mais marcante de *Cheias de Charme* é Chayene, do núcleo cômico do roteiro, por demonstrar a verdadeira ressignificação da identidade sociocultural em constante mudança em nossa sociedade, devido à sua figurativização híbrida. Ela é de estatura baixa, tem personalidade forte, interage com tecnologia, mas não tem muita escolaridade e, por isso, fala “errado” – a Sociolinguística se refere a isso como fala “inadequada”. Chayene tem características consideradas típicas do nordestino, mas apresenta também elementos que a constroem como indivíduo desterritorializado; sua constituição é complexa e diversificada. A cantora Chayene

foi baseada na Banda Calypso e na cantora Gaby Amarantos, que não são do Piauí, e, sim, do Pará, o que salienta sua construção polifônica.

Esses traços figurativos de vestimenta, penteado e postura no palco são analisáveis no nível discursivo do percurso gerativo de sentido, da teoria greimasiana, nível no qual também se incluem traços do cenário da casa de Chayene, que representam elementos culturais do Nordeste como uma única região. Considera-se importante situar Chayene com uma figura da pós-modernidade, a fim de que se compreenda seu hibridismo.

García Canclini (2000), no livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, discute os conceitos de tradição, modernidade e pós-modernidade. O autor parte do conceito de hibridismo (2000, p. 19), em que “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada se combinam para gerar novas estratégias, objetos e práticas”. O autor também associa os conceitos de tradição e modernidade, pois, para ele, não há como dissociá-los, visto que o culto ao tradicional e ao moderno podem coabitar no sujeito:

Resisti a considerar a pós-modernidade como uma etapa que substituiria a época moderna. Prefiro concebê-la como um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar. A descoleção dos patrimônios étnicos e nacionais, assim como a desterritorialização e a reconversão de saberes e costumes foram examinados como recursos para hibridar-se. (GARCÍA CANCLINI, 2000, p. 30).

Enquanto na Europa ocorreu a ruptura da tradição, com sua substituição pelo moderno e, subsequentemente, pelo pós-moderno, na América Latina e no Brasil, essas três culturas podem conviver de forma a conceber uma cultura híbrida que vive em conflito entre o novo e suas raízes fundantes. Dessa maneira, compreende-se que a constituição identitária no Brasil deve ser examinada de acordo com suas particularidades, declara García Canclini (2000).

Esse hibridismo é característico da construção do texto de telenovela, e a actante Chayene mistura a linguagem do município de Sobradinho (PI) com a linguagem urbana moderna e com termos da língua inglesa.

Portanto, propõe-se que as oposições fundamentais do nível profundo concebidas pelo roteiro da telenovela para se compreender o percurso gerativo que

permeia a linguagem da figura Chayene são: arcaico X moderno X pós-moderno e rural x urbano.

3.2.2 A sintaxe narrativa da linguagem de Chayene

Na estrutura narrativa do roteiro aqui examinado, destaca-se, em seu nível sintático, o PN de Chayene e seu estado inicial. Jocileia Imbuzeiro Migon iniciou sua carreira cantando em boates na capital Teresina. Foi descoberta por Laércio, o líder da Banda Leite de Cobra e trocou seu nome para o artístico Chayene. Ela conseguiu o lugar da vocalista Rejane, colocando um chá feito de uma planta chamada ferra goela na bebida dela. Esse chá deixa a pessoa afônica por alguns dias; Rejane acabou se viciando no chá e nunca mais recuperou sua voz. Essa referência remete a um dos valores de base da cultura do Piauí: o conhecimento de ervas medicinais naturais, pelo maior contato com a natureza. Chayene começa, então, a se apresentar com a banda e alcança sucesso nacional. Aproveitando-se disso, ela inicia carreira solo. Laércio, músico da antiga formação musical, casa-se com ela e, depois que vira seu assessor, o casamento dos dois se desfaz.

Sobre o passado em conversa com Laércio:

LAÉRCIO — O Xote da Brabuleta! ... Seu primeiro grande sucesso como vocalista do Leite de Cobra... Foi aí que tudo começou!
CHAYENE — Eu crespa, balofa e fantasiada de barraca!

O roteiro da telenovela orienta para a construção dessa figura, na maioria das vezes, como uma mulher forte, de presença definida e que conduz os processos de embreagem e debreagem semióticos, pois é a mais manipuladora das patroas. Chayene emprega muito os verbos no tempo imperativo, como *faça*, *arrume*, *mande*, ordenando como uma rainha (VIANA, 2013), ressaltando os traços de primitivismo e autoritarismo característicos da zona rural do Nordeste brasileiro.

O roteiro assim orienta o leitor para a construção do sentido de autoritarismo:

Para o advogado:

CHAYENE — Comprou o diploma aonde? Na xepa da feira? (ao perder a ação judicial movida por Penha)

Sobre Rosário:

CHAYENE — A Rosália vai tirar tudo o que é meu e tu ainda quer que eu fique calma?! Aquela curica chumbreguete quer tomar minha carreira, meus pertences! Ela quer ser a minha pessoa, Laércio! Ela quer ser Chayene!

Para Socorro:

CHAYENE — Desapareça de minha frente, sua ronquiçu! (pega o espelhinho) Olhe só o estado que eu fiquei, desgraçada! (depois que Socorro cobriu Chayene de pó).

Nota-se que o texto continua a orientar a construção de sentido de uma figura poderosa durante os dois estados narrativos de Chayene e só se abrandará no Estado Final, quando essa oponente entra em conjunção com Fabian (S1 S2), sua grande paixão.

ROTEIRO 1:

CHAYENE — Lhe pago não é pra ficar na rua não, sua égua! Se eu chegar em casa e tu não tiver lá... pensa numa mulé brava! (desliga).
A Laércio: — Avise meus fãs que eu tô chegando.

ROTEIRO 143:

CHAYENE — Viemos abrilhantar o casório de vocês, amadinhas...

3.2.3 O nível discursivo da linguagem de Chayene

No nível discursivo, a categorização semântica é demarcada com base nos seguintes temas: patriarcalismo e cordialidade; tipo físico; cangaço; fome e seca; falta de instrução; irracionalidade ou primitivismo; religiosidade exacerbada e tradição.

ROTEIRO 15/ CENA 16/ CASA CHAYENE/ SUÍTE MÁSTER/ INTERIOR/ DIA.

Chayene de robe, deitada na cama, se prepara para receber o tratamento de beleza. Laércio pega um creme que está ali.

LAÉRCIO — Mas que creme é esse, Chayene?
CHAYENE — Creme de mamona braba de Jerumenha, terra de minha mãe!
LAÉRCIO — E aquele monte de produtos importados?!
CHAYENE — Gastei uma dinheirama e não adiantaram bulhufas! Já essa mamona braba diz que faz rejuvenescer cinco anos em apenas uma aplicação! E eu vou chegar em Macaé cheirando a leite!
LAÉRCIO — (sente o cheiro ruim do creme) Que cheiro horroroso!
CHAYENE — Tá esperando o quê, criatura! Aplique!
Laércio enfia a mão no pote e começa a besuntar o rosto de Chayene. Corta para:

Em oposição a esses temas, evidencia-se a orientação do roteiro da telenovela em construir o sentido das características dos personagens do Sudeste: racionalismo; acesso ao estudo e ao desenvolvimento tecnológico; cientificidade, entre outros.

ROTEIRO 51/CENA 36/ CASA CHAYENE/ SUITE MASTER/ INTERIOR/ NOITE.

Chayene com Socorro, dando as últimas recomendações.

CHAYENE — Recapitulando: tu vai pegar o chá de ferra-goela...
 SOCORRO — (como texto decorado) E trocar pelo chá de romã, que a ariranha mais a égua e a potrinha vão beber antes do show.
 CHAYENE — (feliz) Tu tá se saindo uma câ muito fiel e útil!
 SOCORRO — Minha sina é lamber teu chão, Chay! (pega a mão pra beijar)
 CHAYENE — (retira a mão) Mas sem babar! E tem mais uma coisa/
 Laércio entra. Chayene freia a recomendação. Laércio percebe.
 LAÉRCIO — Chay, cheguei. Passei no seu Messias, trouxe as coisas da sua dieta... (nota) Que foi? Tavam de segredinhos, pra variar?
 CHAYENE — E desde quando eu tenho segredo pra ti, amadinho? (dá ingressos) Aqui, os ingressos pra tu mais Socorro entrarem no show da chumbreguetes, Wanderley comprou. Tu já tá com o celular com câmera pra transmitir o show ao vivo pra mim?
 LAÉRCIO — Já, mas posso saber por que a curica aí vai também?
 CHAYENE — (disfarça) Se eu posso ter quatro olhos e quatro orelhas lá, por que somente duas? ... Vá, curica, vá se arrumar, ande!
 Socorro sai, excitadinha. Laércio, cabreiro, olha Chay, que finge não notar. Corta para:

Neste trabalho, se está demonstrando a linguagem híbrida de Chayene a partir das concepções identitárias de Viana (2013) e pela orientação que o roteiro fornece na construção desse sentido. Consoante a análise antropológica do autor, Chayene é fruto de mediações e discursos múltiplos, porquanto ela apresenta traços como baixa escolaridade, sotaque forte, exagero no modo de se vestir, apego à cultura da região (como o fato de ela estar sempre querendo comer as comidas típicas de seu Estado), mal caratismo (VIANA, 2013).

Penha entra com o lanche. Chayene vem feito um raio, apontando a queimadura.

CHAYENE — Você queimou meu vestido de show, sua égua!?
 PENHA — Foi sem querer, dona Chayene. Se quiser eu posso costurar/
 CHAYENE — Vou costurar é a tua língua! E te descontar no final do mês!

Chayene costuma utilizar artifícios secretos para atingir seus objetos de valor, como calmantes e venenos, como expressado no roteiro 84, a seguir.

Chayene estala os dedos. Entramos na cabeça dela. INSERT do final da cena 074-38. CAM acompanha Chayene, que prepara um drinque e pega o vidro de arriba-touro.

CHAYENE — (a si) Vamos ver que efeito tem se a gente colocar o vidrinho todo de arriba-touro...

Chayene coloca um pouco do pó no drinque. Ainda fica pó no frasco. Detalhar.

CHAYENE — Vou guardar um pouco... Pense numa mulé prevenida...

Seu léxico mistura palavras do cotidiano interiorano (*curica*, *muxoxo*, *jumenta*, *jacu do brejo*) e o restante dilui-se em um hibridismo com o vocabulário generalizado do Nordeste, como apresentados subsequentemente.

Linguagem do Piauí (regionalismos)

Para os fãs:

CHAYENE — (fofa) Amadinhos da Chayene, quede meu cheiro? (beija o ar) Como é que vocês sempre adivinham quando eu chego?
Pode tirar o pocotó da garoa! (pode tirar o cavalinho da chuva)

Léxico generalizado do Nordeste Brasileiro:

CHAYENE — Vamos, amadinhos! Ivete Sangalo, esquento o dendê que eu tô chegando, vou abalar aquele Pelô! Simbora, meu povo! (antes de ir para o show com Ivete)

Viana (2013) constata que o Piauí que o roteiro evidencia é carregado de estereótipos nordestinos, como, por exemplo, primitivismo, falta de instrução, coronelismo, fome e seca. O tema do primitivismo e consequentemente o aspecto da ruralidade do estado do Piauí são constituídos na linguagem de Chayene pelo emprego de nome de animais para nomear e xingar as pessoas.

Penha – Égua
Rosário – Ariranha
Fabian – Frango, Galeto (e variantes)
Laércio – Urubu (disfarçado de meu louro)
Tom – Rato, camundongo, ratazana
Simone – Pirarucu Seco, Pirarucu-irmã
Humberto – Boto
Lygia – Tubaroa
Sarmiento – Tubarão
Socorro – Jumenta,
Cida – Potrinha
Wanderlei – Jabuti

No roteiro 47, Chayene prende Laércio e Socorro na jaula que ela tem na sala de estar de sua casa. Ela deixa os dois, por toda a noite, presos, como punição por terem-na enganado. A presença da jaula como decoração na casa de Chayene é mais um reforço do seu temperamento primitivo animalesco. O roteiro 47 é exibido na sequência.

ROTEIRO 47/ CENA 15/ CASA CHAYENE/ SALA/ INTERIOR/ NOITE.

Chayene apontando as borboletas que ficam dentro da gaiola.

CHAYENE — O castigo de vocês vai ser limpar as minhas brabuletas, que tão cheias de poeira e teia de aranha.

LAÉRCIO — (zanga) Eu mandei você limpar, Socorro, você não limpou?

Laércio e Socorro entram na gaiola pra conferir as borboletas penduradas. E Chayene mais que depressa bate a porta da gaiola e passa uma tranca.

CHAYENE — Arrá! Esse sim é o castigo dos traidores!

SOCORRO — Arrrrmaria, ela prendeu nós na gaiola, foi?

CAPÍTULO 47 – poderes mágicos

LAÉRCIO — Chay, acredita em mim. Não foi você que explodiu o celular da Socorro. Ele explodiu sozinho, foi coincidência!

CHAYENE — E o pai de Rosilda, esqueceu? E o espelho que estourei? (t) Ande, tire esse peixe e ponha algo **explosível!**

Laércio afasta o aquário e põe diante de Chayene um objeto chamativo.

CHAYENE — Detesto esse (objeto)! Foi Cláudia Leite que me deu!

LAÉRCIO — Ótimo, então vou dormir um pouco. Se explodir, grita.

CHAYENE — Não! Tu só sai daqui quando eu conseguir, urubu! E eu não vou desistir enquanto não aprender como usar o meu poder! Exploda, (objeto), exploda!

Laércio boceja, exausto, e se encosta num canto. Chayene concentrada. Corta para:

Outro traço figurativo que remete à imagem sociocultural que se tem do Piauí (construída em Chayene) é o fato de essa personagem acreditar mais em cremes naturais do que na medicina alopática. Um exemplo disso apresenta-se em uma sequência do roteiro 6 (adiante), em que, mesmo sabendo do princípio ativo do creme rejuvenescedor, Chayene insiste em usar o produto mais uma vez. São características díspares que a tornam uma figura incoerente e anárquica. Portanto, há traços polifônicos na construção dessa figura.

ROTEIRO 6/CENA 11:

CHAYENE — Sim, meu spray de atrativo da priprioca! (borrifa na cama) algo está me dizendo que Fabianzinho hoje não me escapa! Chayene dá uma gargalhada e borrifa em si mesma.

Depois do incidente com o creme que lhe queima o rosto

THÉO — Então é verdade! Cê tá com o rosto todo queimado!?

CHAYENE — (se levanta) Deixe de ignorância, Théo Bastos. Tô é trocando de pele! Todo artista tem que fazer isso, pra rejuvenecer!

O hibridismo de sua linguagem e também a falta de instrução, que é outro estereótipo que os sudestinos concebem em relação ao Piauí, são assim construídos pelo roteiro:

Bajulage – bajulação

Cúri – curry

Délice – delícia, delight

Chumbreguetes – empreguetes chumbregas

Deixou minha perna um “carpácio” – sobre a depilação.

ninfeto – para Fabian

personal staile – personal stylist

carboidrado – carboidrato

HH – ágar-ágar

Afrodítica – afrodisíaca

Chayene se expressa de forma autoritária, escravocrata, com suas empregadas, reproduzindo o coronelismo e a cultura patriarcal do Piauí, como é observável na sequência.

No telefone com Laércio sobre a empregada doméstica Maria da Penha:

Diz ao telefone para Penha: Lhe pago não é pra ficar na rua não, sua égua! Se eu chegar em casa e tu não tiver lá... pensa numa mulé brava!

Com a depiladora:

CHAYENE — (off) Já falei pra pegar leve nessa patola de ursa, vá rancar assim o couro cabeludo da tua mãe!

CHAYENE — Cadê aquela ursa da patola pesada?

Sobre (Maria do) Rosário que se aproxima de Fabian, seu namorado:

CHAYENE — A trairanha tá tirando tudo o que é meu! Essa ladra de galinha tá querendo roubar meu frango! Só de olhar a fuça desses dois... (foca o computador) Exploda, computador!

Sobre a prisão das Empreguetes:

CHAYENE — (corta) Tu me conhece de quando, Laércio? Tu acha mermo que eu vou mandar soltar aquelas curicas?... Mas nem que Roberto Carlos em pessoa venha me pedir! Eu quero mais que elas apodreçam na cadeia! (ao ouvir os apelos para soltar as Empreguetes da cadeia).

Chayene com Empreguetes e patroas no programa de Ana Maria Braga da Rede Globo:

CHAYENE — Já eu, pense numa mulé brava! (t) Mas relevei, porque sou uma pessoa muito generosa, muito magnífica, boa mermo.

Chayene ensaiando coreografia com suas bailarinas:

CHAYENE — Pare tudo, Laércio! Essa dança tá encrencosa demais pra esse bando de abestada. [...]

LAÉRCIO — Ritmo, meninas! Chay você tá atrasando!

CHAYENE — (para, irritada) Como é?!

LAÉRCIO — (condescendente) Meninas, vocês tão adiantando!

CHAYENE — Chega! Pare, parou! Cansei minha sensualidade por hoje!

A fome, outro estereótipo do Nordeste, é representada não pela falta de comida, mas pela fartura e a constante vontade de comer da figura, muito destacada pelo roteiro da telenovela, como segue.

Sobre a comida de Rosário:

CHAYENE — Comidinha mais boa da gota serena, gororobinha show!

Diálogo com Rosário:

CHAYENE — Só desculpo se me preparar um almoço dos deuses... (tem ideia) Venha cá, linda, tu sabe fazer comida afrodisíaca?

ROSÁRIO — A senhora diz... afrodisíaca?

CHAYENE — Dessas que esquentam o... aparelho malicioso, sabe cumé?

ROSÁRIO — Acho que conheço uns segredinhos, sim...

CHAYENE — Então capriche que Fabian, meu boifrende, vem almoçar... “

Outro traço do imaginário sobre o Nordeste do Brasil é a sua religiosidade exacerbada. Apesar de não expressa nesta oponente – esse traço figurativo destaca-se na piauiense Epifânia –, Chayene possui muitas crendices.

“Sai de mim, Inveja Sangalo” – afastando o possível mau olhado de Ivete com quem acabara de fazer show.

Urucubaca de Ivete, só pode...” – lamentando-se depois de ter perdido causa na justiça.

CHAYENE — Eles acham mermo que vão me descartar feito uma pamonha velha sem recheio... Pois eu digo: esse show no Pavilhão do Som não vai acontecer! Melhor ainda, vai dar tudo tão errado que as Chumbreguetes vão voltar correndo pra cozinha!

Chayene é construída no roteiro com a função de uma antactante, muito dramática e histriônica, superlativa. Tudo nela é muito mais exagerado. Por isso, ela emprega muitas interjeições e expressões elocucionárias, o que é averiguável nas seguintes falas.

Chayene e os famosos:

- CHAYENE — Como é que tu deixa isso acontecer, Laércio? Michelzinho não podia ter me visto assim, toda desgrenhada e catinguenta! (lamentando-se de sair do voo suja pelo vômito de Socorro).
- CHAYENE — Galeguinho Teló não me quis, o franguinho Fabian tá uma arara comigo, Tom Bastos mordendo feito ratazana! Será que depois de tudo que brilhei vou me apagar no esquecimento?! Será que um dia ninguém vai lembrar mais da brabuleta?
- CHAYENE — Me dê, curico! Tô brocada! Urubucão e curicanha me pagam quando eu sair daqui! Hum, esse alpistezinho tá délice!

O roteiro constrói a vaidade como uma característica da mulher contemporânea, figurativizada como um dos valores de base de Chayene e, concomitantemente, como um valor de uso importante para atingir seu sucesso como cantora.

Com Laércio:

- CHAYENE — Até tu tá me chamando de feia, Urubu? Eu devo tá mermo um bagulhão sem esperança, viu? (quase chora)
- CHAYENE — O que é que tem, se ela faz uma dietinha délice? Tá querendo eu embaiaque, Laércio, e exploda de vez pro ostracismo? Tá esperando o quê? Chame essa tal Rosário de volta!
- CHAYENE — Pior que sinto falta do tempero daquela sem sal da Rosane! Maldita panela, ela tá acabando comigo... Eu tô no fim, Laércio... tô no bagaço!
- “Tudo culpa daquela curica ariranha da Rosélia! Ela me viciou na comida dela e agora eu não consigo mais emagrecer!”
- (queixando-se de estar fora de forma, com abstinência da comida de Rosário – a quem chama de Rosane, Rosélia, Rosalva, etc.)

A construção de sentido da linguagem do roteiro da telenovela *Cheias de Charme*, além de expressar o estado do Piauí humoristicamente, de maneira alegre e brega, reflete estereótipos socioculturais que o Sudeste e outras regiões do Brasil concebem da Região Nordeste do Brasil: menos urbano, com menos acesso à educação e, por isso, mais primitivo. Há, também, vários elementos na figurativização que levam à conclusão de que o roteiro constrói um sentido de não separação entre a cultura do Piauí as demais da Região Nordeste, em razão do nível de entrelaçamento em que se encontram atualmente.

A seguir, inicia-se o estudo dos três roteiros da telenovela sob a perspectiva da teoria semiótica greimasiana.

4 ANÁLISE SEMIÓTICA DOS ROTEIROS DA TELENOVELA *CHEIAS DE CHARME*

Conforme já explicado, o texto foi dividido em três partes: o roteiro 1, o roteiro 72 (meio da narrativa composta de 143 capítulos) e o roteiro 143, final.

Através desses roteiros, pode-se visualizar três das quatro fases canônicas da narrativa: a manipulação, a performance e a sanção.

EXCERTO DO ROTEIRO 1:

PENHA — Futuro... Meu futuro é negociar dívida de cartão. Eu não tenho esperança de largar essa vida de empregue, não.

ROSÁRIO — (acha graça) Empregue! (t) Bora fazer um pacto, meninas? Dia de empregue, véspera de madame!

PENHA — Se dependesse da gente...

CIDA — E vai depender de quem? De patroa é que não é!

ROSÁRIO — Vamos mudar esse jogo, meninas! Hoje a realidade ganhou do sonho, mas amanhã, com o apoio das colegas... (a Penha) Quem sabe não é a Chayene que vai te servir cafezinho?

CIDA — (coloca a mão sobre a mesa) Eu topo fazer esse pacto. Que nem na história dos três mosqueteiros/

ROSÁRIO — Só que nós somos as três empregues! (põe a mão sobre a de Cida) Uma por todas e todas por uma! E aí, Penha?

PENHA — Ajuda nunca é demais, né? (coloca a mão sobre as das colegas) Vamos lá. Dia de empregue, véspera de madame!

As três se dão as mãos e se olham, mais otimistas.

EXCERTO DO ROTEIRO 72:

CENA 30/ APTO ROSÁRIO/ SALA/ INTERIOR/ DIA.

Rosário terminando de cantar pro pai a música que compôs. Nos acordes finais, Rosário fecha os olhos e entra INSERT da cena 01 do cap. 067.

INÁCIO — Nem que eu tenha que morrer junto: eu vou matar esse amor dentro de mim.

Rosário abre os olhos, plange o último acorde e olha pra Sidney ali, emocionado.

SIDNEY — (voz embargada) Ô filha... É linda! Um sentimento tão rasgado, tão... doído!...

ROSÁRIO — Eu vou matar esse amor dentro de mim. Imagina ouvir isso de alguém que você ama, eu tava com essas palavras atravessadas na garganta quando eu compus e/ (vai chorar, respira fundo) Enfim. Vou marcar de encontrar o Tom pra mostrar. Quem sabe dá pra incluir no nosso repertório?

SIDNEY — Num momento solo do show, mais romântico! Eu sinto falta de você brilhar sozinha, Rosário.

ROSÁRIO — Quem sabe?

Na emoção contida dos dois, corta para:

EXCERTO DO ROTEIRO 143:

Cena 32, sentença da juíza sobre o trabalho infantil como empregado doméstico:

ELANO

— Não resta dúvida, meritíssima, que sob o pretexto de ajudar, os réus comprometeram a adolescência da minha cliente, seus estudos, sua dignidade, sua autonomia, a capacidade de escolher seus próprios caminhos. (aos réus) É inaceitável que um trabalhador ganhe por remuneração apenas casa e comida. Essa é uma conduta criminosa, que restringe a liberdade do indivíduo e o reduz à condição análoga à de escravo. Ainda mais em se tratando de uma menor, como era a minha cliente.

Elano olha Cida, apaixonado. Cida retribui esse olhar.

ELANO

— (à juíza) E é por isso que eu peço, meritíssima, que agora seja ressarcido à minha cliente tudo o que lhe foi tirado.

Último corte descontinuo: a juíza já concluindo a sentença.

JUÍZA

— ...provada a responsabilidade dos réus quanto aos fatos alegados, fica constatado que houve exploração do trabalho infantil – prática infelizmente comum nesse país, que merece o nosso total repúdio. Pelos danos morais e materiais causados, condeno os réus ao pagamento da indenização de...

Somente a competência, quando o sujeito do fazer adquire um saber e um poder, ocorre nos roteiros subsequentes, quando as empregadas domésticas decidem gravar um clipe na casa da patroa Chayene e o vídeo se torna um sucesso na Web.

Visualiza-se a manipulação quando as três patroas e a própria vida das empregadas domésticas as induzem ao dever-fazer (Maria da Penha deve denunciar sua patroa, pois busca justiça), ao *querer-fazer* (Maria do Rosário quer lutar para se tornar cantora) e ao poder-fazer (Maria Aparecida conscientiza-se de que pode ter sua própria vida, independente da família Sarmento).

A performance (quando o sujeito do fazer executa sua ação) pode ser mais bem analisada no roteiro 72, quando as figuras-heroínas já atingiram parcialmente seus objetos de valor (respeito, sucesso e riqueza), através dos seus respectivos valores de uso, os quais serão descritos nos próximos capítulos desta Dissertação.

ROTEIRO 72/ CENA 41

Maria do Rosário, já famosa, em um almoço com o empresário musical em um restaurante badalado:

TOM

— As Empreguetes ficaram marcadas pela irreverência, pelo humor... Essa música sai completamente da proposta.

ROSÁRIO

— Tá, mas vamos amadurecer mais a ideia, pode ser?...

Tom aquiesce. O garçom chega com uma entrada linda.

ROSÁRIO

— Obrigada. (a Tom) Amei a Galerie, nunca tinha vindo aqui!

TOM

— (sorri) Uma estrela como você tem que circular mais, sair um pouco do circuito Choepokê-Pavilhão do Som...

São interrompidos por um burburinho, Rosário se vira e dá de cara com Fabian.

FABIAN

— Oi, bonita.

TOM

— (falsa surpresa) Fabian! Que loucura você aqui!

Em Rosário só sacando os dois, corta para:

Por fim, no roteiro final do último capítulo, observa-se a fase de sanção (ou julgamento), que é quando as performances das actantes já se dão por concretizadas. No caso da narrativa clássica e circular, como o do roteiro de folhetim, ocorrem os prêmios e os castigos; o bem sempre é premiado, e o mal, punido. Essas afirmativas podem ser evidenciadas pelo excerto do roteiro 143, a seguir.

ROTEIRO 143/CENA 52/ IGREJA/ INTERIOR/ DIA.

Casamento, a igreja cheia. O padre já a postos. Os noivos Inácio e Elano aguardando no altar. Música. Rosário entra com Sidney; Cida entra com Messias. Penha e Kleiton, padrinhos de Cida e Elano; Heraldo e Romana, padrinhos de Rosário e Inácio.

ROTEIRO 143/ CENA 53/ BORRALHO/ QUADRA/ EXTERIOR/ DIA.

Festa de casamento animadíssima. Os mesmos convidados da cena anterior. A quadra toda decorada. Música. Rosário e Cida, vestidas de noivas, circulam cumprimentando os convidados. Os noivos acompanham. Sandro pega o microfone e fala a todos.

SANDRO — Pessoal, queria dar um conselho pros noivos: cuidem bem do amor de vocês, não tem felicidade maior do que ficar com a pessoa que a gente ama pela vida toda. E viva os noivos!

4.1 ROTEIRO INICIAL 01

Figura 2 – As empregadas domésticas Maria do Rosário, Maria da Penha e Maria Aparecida.



Fonte: GSHOW. *Cheias de Charme*. Disponível em: <<http://tv.globo.com/novelas/cheias-de-charme/Empreguetes>>. Acesso em: 24 nov. 2015.

Nota-se que o roteiro 1 da telenovela é dividido em 73 cenas, com o intuito de permitir uma visão geral das actantes, figurativizando-as, mostrando seus temas e valores de base e de uso iniciais.

A história é dividida em dois núcleos centrais: o das heroínas, composto pelas três empregadas domésticas (Maria da Penha, Maria do Rosário e Maria Aparecida)

e o de suas patroas, “vilãs não tanto assim”; a cantora tecnobrega (ou tecnoforró) Chayene, a “madame socialite” Sônia Sarmiento e a advogada proeminente de um importante escritório de advocacia, Lygia Mariz Ortega. No roteiro 1, dá-se o encontro das “três marias” em uma delegacia. É o estado inicial. Há a caracterização (figurativização) das actantes: Maria da Penha vai à delegacia registrar queixa contra a patroa famosa, a cantora de tecnoforró Chayene; Maria do Rosário é detida por fingir ser uma funcionária do camarim do cantor Fabian com a intenção de lhe entregar um CD com suas composições; e, por fim, Maria Aparecida, após servir um jantar na casa de sua família de criação, onde lhe fazem de empregada, mete-se em uma briga em um baile de hip-hop com seu namorado grafiteiro.

A personagem (doravante figura) Maria da Penha é a expressão cultural da empregada doméstica pobre afrodescendente. A modalização virtualizante querer-ser e dever-fazer justiça são suas modalizações predominantes, tanto que a advogada Lygia Ortega ficará admirada pelo caráter dela e a contratará como empregada, confiando-lhe seus 2 filhos: Manuela e Samuel, no decorrer da trama. Seu Programa Narrativo - PN inicial de privação é demonstrado pela humilhação que sofre de sua patroa Chayene e pela descoberta de mais uma falcatrua cometida por seu marido, Sandro.

Maria do Rosário é a empregada órfã, que é adotada e criada por Sidney, um garçom homossexual. Ela figurativiza o mito da mulher moderna que, de menina dedicada e estudiosa, atinge o sucesso por ter sido educada por um homem com uma sensibilidade aguçada. Esse roteiro mostra sua luta pela carreira de cantora, mesmo que, em certos momentos da trama, ela seja desacreditada por seu pai adotivo. Seu PN de privação é demonstrado pela briga que enfrenta para conseguir mostrar seu CD de músicas para o seu ídolo, o cantor Fabian, quase perdendo seu namorado, Inácio, em razão disso. As modalizações virtualizantes querer-crer e querer-ser-saber são potencializadas em Maria do Rosário, pois é por seu incentivo que o Trio das Empreguetes é criado. Ela que compõe as canções do grupo. A modalização potencializante crer, apesar de não ser da teoria greimasiana original – foi adicionada à teoria por seu discípulo Jacques Fontanille – é proeminente nesta actante que, após conhecer a realidade por que passam suas amigas, quer-fazer justiça como elas.

Maria Aparecida, por sua vez, é órfã e figurativiza o Mito da Gata Borralheira, pois é maltratada pela falsa madrasta e suas 2 filhas. Sua companhia é um diário

íntimo que, depois, é transformado em livro real, *Cida, a empregue: um Diário Íntimo* (ARAÚJO, 2012).

A construção proposta pelo roteiro orienta para a modalização atualizante negativa não poder-fazer justiça nessa figura, pois ela é oprimida por seus patrões, sem direito à carteira de trabalho assinada nem folgas. Também há modalização para o não querer-ser, pois Maria Aparecida é deprimida especialmente devido à saudade que tem de sua mãe falecida, contando apenas com uma madrinha para lhe amparar, que também é empregada na mansão dos Sarmento. Seu PN de privação é demonstrado por sua subserviência às ordens da família Sarmento que, além de lhe privarem de direitos trabalhistas mínimos, cerceiam sua vida privada. Neste roteiro inicial, ela perde seu namorado, o grafiteiro Rodinei, por chegar atrasada em uma festa.

A oponente em relação aos PNs das empregadas é Chayene, que é a figurativização da cultura, da linguagem regional do Piauí e da patroa vilã. É, outrossim, o estereótipo da imigrante nordestina e a principal vilã do roteiro da telenovela. As modalizações atualizantes poder-ser e poder-querer são um traço de sua personalidade, pois mesmo já sendo famosa, ela continua ambiciosa, vaidosa ao extremo, não poupando esforços para conquistar sua paixão, o cantor Fabian, a quem chama de “meu frangote”. Isso é verificável no excerto do roteiro 35.

EXCERTO DO ROTEIRO 35:

SOCORRO	— (ignora) Não é o Fabian na TV ao lado de Rosário?
CHAYENE	— (empurra Laércio, reage) Mas que traiagem é essa agora? O frangote tá se bandeando pro lado das curicas?

Sônia Sarmento é o estereótipo da “madame” da chamada classe social A, preocupada com seu *status quo* e em arrumar um bom casamento para suas duas filhas. Ela reside no fino Condomínio Casa Grande e, como hobby, gerencia uma fina loja de grife, *A Galerye*. Sua condição é representativa da mulher moderna que, embora sem necessidade financeira, busca sua independência e singularidade. Ela acaba tendo, juntamente com a vilã Chayene, seu PN invertido, pois casa-se com o corrupto e ambicioso advogado Ernani Sarmento, que tenta corromper o milionário Otto Werneck, mas é descoberto e preso no final da trama, empobrecendo. A sua modalização predominante, vista como construção da identidade dos actantes, é o poder-saber-fazer, pois ela sabe que, por sua importante posição social, a mansão

deve estar sempre impecável, suas filhas devem ser magras, devem se casar com homens ricos e frequentarem boas escolas.

EXCERTO DO ROTEIRO 13:

SÔNIA — (já falando)... E consegui marcar drenagem linfática e massagem redutora com a Edileuda. A hora dela é disputada a tapa! Mas vai valer a pena, filha, não tem vestido que engorde mais que o de noiva! Branco e colado no corpo!

EXCERTO DO ROTEIRO 18:

SÔNIA — A Cida é o nosso passaporte pra sair da lama! Eu não sei se você entendeu, mas enquanto você brincava de milionária na Itália, nossa família foi pro buraco. Se o Conrado desiste desse namoro, bye bye bolsa, sapato, viagem, cartão de crédito.

Lygia Mariz Ortega é a figura da típica patroa representante da mulher intelectual e trabalhadora brasileira que tem pouco tempo para sua família, devido ao seu destaque como a mais importante advogada de um bem-sucedido escritório de advocacia. É a única que trata sua empregada Maria da Penha não como uma subalterna, mas como uma amiga, o que é bem realçado no texto.

As modalizações proeminentes desta actante são as virtualizantes dever-saber e querer-saber, porquanto Lygia, no decorrer de seu PN, destaca-se por suas virtudes em busca de justiça e igualdade de direitos. Ela é imparcial ao defender a cantora Chayene das acusações de agressão pela empregada doméstica Maria da Penha; não se envolve no esquema de corrupção em seu escritório e se separa do marido Alejandro ao descobrir que ele assediou sexualmente sua empregada doméstica. Essa figura estabelece uma relação de complementaridade, no nível semântico da Estrutura Fundamental Semiótica, ao apoiar a causa das empregadas domésticas.

Neste roteiro, verifica-se os PNs de privação iniciais das actantes heroínas e os PNs de liquidação das antactantes oponentes, o que é observável no esquema subsequente.

Esquema Narrativo do PN1

PN1 = F [S1 (S2 Ov de S1)]

PN1 = Programa Narrativo um

F = função (relação entre empregadas domésticas e patroas)

S1 = sujeito do poder-fazer (núcleo das Patroas) ou operador

= transformação por operação de implicação (sucesso do clipe das Empreguetes na Web)

() = enunciado elementar

S2 = sujeito do estado (núcleo das Empreguetes) do poder-fazer de S1

[] = símbolos da transformação

= conjunção

Ov = objeto-valor (poder, riqueza e sucesso de S1)

Quadro 1 – Esquema do Programa Narrativo inicial das empreguetes

PN1 = F [S1 (S2 Ov S1)]		
PN	= Programa Narrativo	
F	= função	Empregadas (S2) entram em conjunção com seu objeto de valor, que são o sucesso e o respeito
S1 – Destinator	= sujeito do poder-fazer (Patroas)	Patroas como oponentes das empregadas por ameaça e intimidação (a não obediência pode gerar demissão)
	= transformação	Mudança de estado para Sucesso (clipe das Empreguetes na Web)
S2 – Destinatário	= sujeito do dever-fazer e dever-ser (subserviência, medo)	Núcleo das Empreguetes e seus adjuvantes
	S1 = conjunção com seu objeto de valor poder, riqueza e sucesso	Enunciado de Poder Fazer-Fazer (cria obrigatoriedade em S1)
Ov	= objeto-valor	S2 entra em conjunção com respeito, poder, riqueza e sucesso

Fonte: elaborado pela autora.

Pela Sociossemiótica, estabelece-se uma relação de implicação em que as empregadas, ao gravarem o clipe musical e após ele viralizar na Web, tomam os objetos-valor de respeito, poder, sucesso e riqueza, os quais, antes, eram das patroas, entrando em conjunção com esses valores.

Esquema Narrativo do PN2

PN2: as empregadas domésticas lutam por seus direitos e atingem respeito, sucesso e riqueza através do clipe musical na Web. Assim, as patroas entram em disjunção com os valores de respeito, sucesso e riqueza.

$$= F [(S2 \quad Ov) \quad (S1 \quad U \quad Ov)]$$

PN2 = Programa Narrativo dois

F = função (relação entre patroas e Empregadas Domésticas)

S1 = sujeito do poder-fazer (núcleo das Empregadas Domésticas) ou operador

= transformação por operação de implicação (sucesso do clipe do trio das Empreguetes na Web toma o objeto-valor das Patroas)

() = enunciado elementar

S2 = sujeito do estado (núcleo das Patroas) do poder-fazer de S1

[] = símbolos da transformação

= conjunção

(Ov = objeto-valor (respeito, poder, riqueza e sucesso de S2, que antes era de S1, Patroas – Liga das Patroetes)

Quadro 2 – Esquema do Programa Narrativo das empregadas e patroas

PN 2 = F [(S2 Ov) (S1 U Ov)]		
PN	= Programa Narrativo	
F	= função	Empregadas (S2) começam a entrar em conjunção com seus objetos de valor que são o respeito, o poder, a riqueza e o sucesso, tomando esses objetos de valor

		que antes eram das Patroas
S2 – Destinatário	= sujeito do querer-poder-fazer (Empreguetes)	Empregadas organizam estratégia para tirar o objeto de valor das patroas através do sucesso do clipe musical na Web – Trio das Empreguetes
	= implicação	Mudança de estado para fracasso da Liga das Patroetes
S1 – Destinador	= sujeito do não-poder-ser (difamação, pobreza, anonimato)	Núcleo das Empreguetes e seus adjuvantes
	S1 = conjunção com seus objetos de valor, respeito, poder, riqueza e sucesso	Enunciado de Poder Fazer-Fazer (cria obrigatoriedade em S1)
Ov	= objeto-valor	Poder, respeito, riqueza e sucesso, que antes eram das Patroas, pois se estabelece uma relação de implicação em que uma ganha e a outra perde; são tomados pelo Trio das Empreguetes

Fonte: elaborado pela autora.

4.2 ROTEIRO MEDIANO 72

No roteiro 72, marco do estado de transformação e de performance das actantes e oponentes, a patroa-amiga Lygia agoniza no hospital e é amparada por sua empregada-amiga Maria da Penha, que continua a passar por decepções e dificuldades com seu marido vagabundo, Sandro.

A empregada-heroína Maria do Rosário já atingira seu sonho de ser cantora e continua a lutar por sua carreira, mas está confusa em relação ao seu sentimento de paixão por seu “valor de uso”, o cantor Fabian, ou por Inácio, muito parecido com ele, e que é um funcionário do bufê onde ela trabalha.

EXCERTO DO ROTEIRO 72

- ROSÁRIO — (corta) Cê vai fazer um show com a/ (olha o paparazzo) Não acredito, Fabian! Cê armou isso tudo, tá me usando outra vez!
- FABIAN — Como assim, bonita?
- ROSÁRIO — Vai viajar com a Chayene, sabe que todo mundo vai falar que cês tão juntos, então deu um jeito de antes aparecer comigo!
- FABIAN — (sincero) Claro que não, bonita, pirou?
- ROSÁRIO — Cê tá querendo sim, alimentar esse triângulo amoroso maluco que a mídia inventou: eu, você e a Chayene! Eu conheço a sede que vocês têm de aparecer. Cê tá armando esse circo de novo, só que eu não tenho vocação pra palhaça, não!

Maria Aparecida continua sua vingança subliminar contra sua irmã de criação, Isadora, que roubou seu namorado Conrado Werneck. Ela se sente carente, em decorrência da perda de sua mãe quando jovem, e frustrada, por ser uma simples empregada na mansão dos Sarmiento. Nos roteiros subsequentes, Maria Aparecida tem sua carteira de trabalho registrada e recebe uma indenização da Justiça do Trabalho pelos anos em que trabalhou para sua família de criação sem direitos trabalhistas.

Chayene, a patroa-vilã, tem um trunfo em sua batalha contra as empregadas, ao ter sucesso com a música “Vida de Patroete”. Sua estátua, não obstante, no Piauí, é destruída por conta de sua briga contra as empregadas domésticas. Continua a competição entre empregadas e patroas.

As Empregetes continuam a defender seus direitos e encontram mais uma vítima na mesma situação que elas: a empregada doméstica Socorro, que se finge parceira das Empregetes, mas passa as informações para a patroa Chayene. Nos roteiros consequentes, as Empregetes se separam em razão dessa traição.

Esquema Narrativo do PN3

PN3: As patroas contra-atacam as “Empregetes”, que começam a brigar e a se atrasarem aos shows, entrando em não conjugação com seus objetos de valor, o respeito, o poder, o sucesso e a riqueza (felicidade), sendo o respeito os direitos trabalhistas que conferem dignidade a elas.

PN3: F = [S1 (S2 U Ov de S1)]

F (contra-atacar as empregetes) = [S1(patroas) → (S2 (empregetes) U (disjunção) Ov (respeito, poder, sucesso, riqueza (felicidade))]

Quadro 3 – Esquema do Programa Narrativo transformacional das empreguetes

PN3 = F [S1 (S2 U Ov)]		
PN	= Programa Narrativo	
F	= função	Empregadas domésticas serem respeitadas
	= transformação	Patroas contra-atacam as empregadas domésticas
S1	= sujeito do fazer	Núcleo da Liga das Patroetes, que criam estratégias contra as empregadas domésticas
S2	= sujeito do estado	Trio das Empreguetes e seus adjuvantes
U	= disjunção	Enunciado de Fazer
Ov	= objeto-valor	Empregadas atingirem sucesso

Fonte: elaborado pela autora.

4.3 ROTEIRO FINAL 143

No roteiro 143, o estado final, as Empreguetes completam suas jornadas de heroínas. Elas conseguiram superar a traição de Socorro. É a fase da sanção (ou julgamento), quando elas atingem seus valores de base. Maria da Penha reata seu casamento com Sandro, que, nesse momento, tem um emprego e não mais vende celulares falsos com Ruço.

EXCERTO DO ROTEIRO 143/CENA 53:

SANDRO — Peraí, neguinha... Tu tava certa, eu era um traste mesmo, mas tô mudado, agora eu trabalho, ganho meu dinheiro, virei até herói do Borrinho! Mas não tô feliz, não, falta você do meu lado... Dá uma chance pra esse novo Sandro, vai?

(brinca) Ele faz até faxina, bota o lixo fora, lava louça...

PENHA — (comovida) Sandro... (cede) Ó, se tu vacilar, nem sei...

SANDRO — Sofri muito vendo tu gostar de outro cara, não ia aguentar te perder de novo... tu é a mulher da minha vida, neguinha...
Sandro e Penha se beijam, apaixonados.

Maria do Rosário se casa com Inácio, muito parecido com seu ídolo-cantor Fabian; e Maria Aparecida se casa com Elano, o irmão de Maria da Penha, que é o advogado que lutou contra a corrupção do ambicioso Ernani Sarmento durante o folhetim. A patroa-amiga, a culta advogada Lygia Ortega, encontra um namorado a sua altura, o artista plástico Afonso, sensível como ela; Chayene, a patroa-vilã, luta para manter sua carreira de cantora derrotada ao lado de Fabian, sua grande paixão midiática, e a ex-patroa *socialite* Sônia Sarmento, após perder sua fortuna, apoia seu marido solto da cadeia por corrupção.

Consoante à Semiótica, são as retribuições (recompensas e punições) que o destinador julgador oferece pela performance dos actantes, restabelecendo o equilíbrio contratual da narrativa (GREIMAS, COURTÉS, 2008, p. 422) por sua posição actancial a favor das empregadas domésticas.

Neste roteiro, reconhecem-se os dois tipos de sanção: o cognitivo e o pragmático. Chayene reconhece a vitória da luta das empregadas domésticas por seus direitos e pede perdão no palco a elas, é a sanção cognitiva destacada do roteiro. Sônia Sarmento reconhece que Maria Aparecida foi explorada por sua família e recebe uma indenização trabalhista. É a sanção pragmática mais importante do texto.

Esquema Narrativo do PN4

PN4: As patroas oponentes perdem a batalha ao final, entrando em disjunção com o sucesso, a riqueza e a felicidade; e as empregadas domésticas entram em conjunção com os direitos trabalhistas, o sucesso, a riqueza e a felicidade.

$$F = [(S1 \cup Ov) \rightarrow (S2 \quad Ov)]$$

F (vitória da luta de classes) = [(S1(patroas) U Ov (sucesso, riqueza, felicidade)) → (S2 (empregadas) Ov (sucesso, riqueza, felicidade))]

Quadro 4 – Esquema do Programa Narrativo final das empreguetes

PN4 = F = [(S1 U Ov) (S2 Ov)]		
PN	= Programa Narrativo	

F	= função	Empregadas domésticas serem respeitadas
	= transformação (implicação)	Empreguetes ganham a batalha por direitos trabalhistas, sucesso, riqueza e felicidade
S1	= sujeito do fazer	Núcleo das oponentes Patroas
S2	= sujeito do estado	Núcleo das Empreguetes e seus adjuvantes
U	= disjunção	Enunciado de fazer
Ov	= objeto-valor	Empregadas atingem direitos trabalhistas, sucesso, riqueza e felicidade.
	= conjunção	Enunciado de Fazer

Fonte: elaborado pela autora.

A análise de três roteiros separadamente permite visualizar a estrutura fundamental do texto, gerando sentido para que se apresente, nas seções que seguem, sua estrutura global. Através dos elementos de sua sintaxe e semântica, descreve-se os três níveis isotópicos do percurso gerativo de sentido da Teoria Semiótica Greimasiana.

5 AS ESTRUTURAS DOS ROTEIROS GERAIS DA TELENVELA CHEIAS DE CHARME

Neste capítulo, são descritos pelo percurso gerativo de sentido, as estruturas dos roteiros gerais da telenovela *Cheias de Charme*.

5.1 NÍVEL FUNDAMENTAL

Este é o nível das estruturas profundas, isto é, das oposições semânticas basilares e fundadoras da narrativa. É o nível mais complexo do percurso gerativo em busca de um sentido do texto. Muitas vezes, não é percebido pelo leitor, em oposição ao nível discursivo, que é manifestado, concretizado no texto pelas figuras e temas, mais fácil de ser identificado. Este nível também é subdividido sintática e semanticamente como os demais níveis, embora alguns teóricos não os explicitem separadamente. Por analogia, pode-se considerá-lo como o “pano de fundo” do roteiro na linguagem televisiva.

As oposições semânticas podem ser expressas por proposições axiomáticas, quadrados axiológicos ou outras figuras em forma de quadrados:

Ao passo que a prática científica tradicional parte de hipóteses e as comprova ou refuta pela experiência de dados, a axiomática greimasiana permite demonstrar a geração de sentido por um encaminhamento dedutivo. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 49).

Sintaticamente, o roteiro analisado parte da oposição entre empregadas e patroas: três percursos em um lado e mais três em outro. Essa é a relação de contrariedade, em que a afirmação de “a” é a negação de “b”, ou a afirmação de “b” é a negação de “a”, isto é, patroas vs. empregadas domésticas.

Semanticamente, o roteiro orienta para construir a telenovela *Cheias de Charme* como apresentando o conteúdo mínimo fundamental, ou eixo semântico, a negação da opressão ou da exploração, pelas empregadas domésticas, visto que elas não possuem seus direitos trabalhistas assegurados. Logo, o estado inicial é sentido como negativo, disfórico. O alcance dos direitos trabalhistas das actantes ao final da trama é a liberdade, positiva; por isso, eufórica.

A “foria” etimologicamente deriva de “força que leva adiante”, que se evidencia na luta das actantes destinadoras e destinatárias, figurativizadas em

patroas e empregadas deste texto em busca da liberdade, simultaneamente à manutenção e perda do poder, no caso das patroas.

Quadro 5 – Estrutura fórica do roteiro de *Cheias de Charme*

Opressão	Não-opressão	Liberdade
Disforia	Não-disforia	Euforia
Empreguetes oprimidas por suas patroas	Empreguetes se insubordinam contra suas patroas	Empreguetes atingem sucesso, riqueza e felicidade com suas músicas

Fonte: elaborado pela autora.

A relação de contradição (a vs. não a e b vs. não b) de valores de opressão e não opressão do nível fundamental do percurso gerativo é estabelecida entre a empregada doméstica Maria Aparecida e sua patroa Sônia Sarmento, visto que Maria Aparecida é criada como filha e empregada doméstica ao mesmo tempo, constituindo-se uma relação de trabalho e laço familiar concomitante, situação tão comum no Brasil.

A asserção de Lygia Mariz Ortega como a patroa amiga faz surgir uma terceira possibilidade: a da afirmação da amizade entre patroa e empregada. Essa ligação estabelece a relação semântica de complementaridade (a + b vs. não a + não b).

Neste caso, a liberdade é complementar à não opressão.

Como exemplo, pode-se averiguar um excerto do roteiro 17.

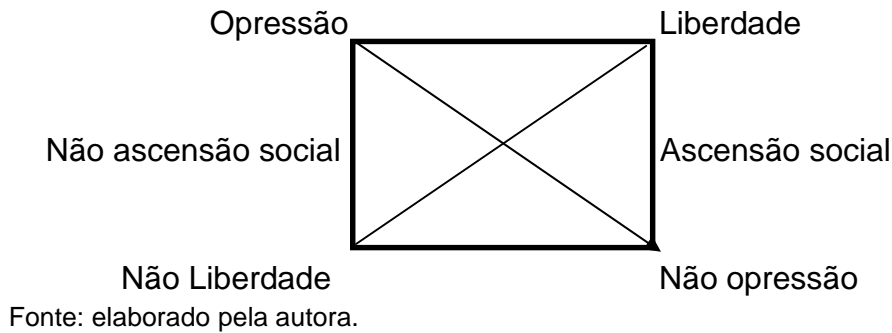
PENHA — Eu fico sem jeito de dar essa trabalhadeira pra senhora...
 LYGIA — Eu quero que você conte comigo, assim como eu quero poder contar com você. Uma mão lava a outra, lembra?
 PENHA — (faz que sim) Vai pro seu serviço sossegada, que eu cuido de tudo aqui. E pode ter certeza de uma coisa, dona Lygia: eu nunca vou esquecer o que a senhora tá fazendo por mim.

A relação de complementaridade, pela Sociossemiótica, é considerada especial e não há muitas definições sobre o estabelecimento dessa relação na teoria.

Há, semanticamente, como “pano de fundo” deste roteiro, as relações de contrariedade (oposição), contradição e complementaridade (ou complementariedade).

Do ponto de vista sociossemiótico, o quadrado axiológico da “luta de classes” estabelecida entre as empregadas domésticas e suas patroas torna possível estabelecer as seguintes relações, conforme a Figura 3.

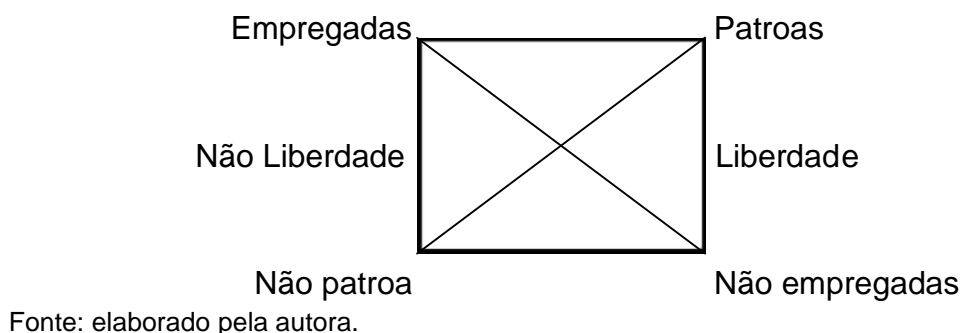
Figura 3 – Quadrado axiológico semiótico do roteiro de *Cheias de Charme*



Enquanto no eixo das empregadas domésticas, da classe social pobre, estabelece-se uma “luta de classes”, no eixo das destinadoras patroas, das classes sociais A e B, estabelece-se um jogo por “ascensão social” entre elas. Chayene luta por sua carreira no topo entre as maiores cantoras do Brasil; Sônia Sarmento por manter seu *status* de rica socialite; e Lygia Ortega por sua carreira como proeminente advogada em um dos melhores escritórios de advocacia do Rio de Janeiro.

Também se pode depreender, sociossemioticamente, que o roteiro da telenovela *Cheias de Charme* contém em sua estrutura profunda o debate da condição feminina brasileira da segunda década do século XXI, especialmente da brasileira trabalhadora, por expressar, com destaque, algumas relações fóricas e disfóricas estabelecidas na luta da brasileira por seu reconhecimento na profissão.

Figura 4 – Quadrado sociossemiótico da estrutura fundamental de *Cheias de Charme*



Essa “luta de classes” reveste o eixo semântico clássico da batalha entre o bem e o mal estabelecido nos roteiros das telenovelas tradicionais.

5.1.1 Passagem do nível fundamental para o nível narrativo

Iniciou-se com o estudo no nível fundamental e, agora, passa-se ao nível narrativo do roteiro de *Cheias de Charme*.

Para entender a articulação entre o nível fundamental e o nível narrativo, descrevem-se os sujeitos de estado e de fazer e os programas narrativos que revestem esses sujeitos. Os Programas Narrativos são funções que mostram tanto as relações fóricas estabelecidas no nível fundamental quanto às transformações por que passam os sujeitos de um estado de privação ao de liquidação em busca dos valores de base expressos no nível fundamental.

Assim, o que, no nível fundamental, corresponde a asserções axiológicas, agora, passa a ser valores ou objetos de base e de uso. Neste ponto da análise, os sujeitos de ser e de fazer são os actantes da narrativa, isto é, aqueles que cumprem papéis actanciais na narrativa e que, posteriormente, no percurso de geração de sentido, cumprirão papéis temáticos no nível discursivo.

São as isotopias semióticas, quando em um nível se confirmam as categorias do nível anterior. Ao passo que no nível fundamental compõem-se as relações de contrariedade, contradição e complementaridade, nesse nível são demonstradas as manipulações estabelecidas por essas mesmas relações. Ao tratar do revestimento semântico do nível narrativo, passa-se a operar com seu componente mais concreto e de maior apelo sensorial que está espalhado no texto pelo processo de figurativização ao qual subjaz a tematização. Não são encontrados muitos estudos teóricos sobre a passagem de um nível a outro do percurso gerativo de sentido.

5.2 NÍVEL NARRATIVO

Agora, inicia-se a análise por elementos do nível narrativo, parte mais desenvolvida da teoria greimasiana.

5.2.1 Sintaxe

Tal nível organiza-se em torno da noção semiótica de narratividade no seu sentido canônico. Seu sintagma elementar é o Programa Narrativo (PN), organizado em forma de uma função que descreve o estado do actante.

No texto em estudo, há um equilíbrio no eixo da extensividade e no de intensidade da sintaxe narrativa, visto que, nele, se estabelece um *plot* (nó, trama) comparativo, com histórias de mesma importância, que se sucedem seguidamente e que se entrelaçam por contraste.

Na cena apresentada pelo roteiro 45 (a seguir), as Empreguetes e a Liga das Patroetes encontram-se para um debate no Programa *Mais Você*, da Rede Globo, discutindo a falta de direitos trabalhistas com a apresentadora Ana Maria Braga.

ROTEIRO 45/CENA 6/ PROGRAMA MAIS VOCÊ/ESTÚDIO/INTERIOR/DIA.

Ligar no áudio. Os mesmos da cena 3. O programa no ar.

- | | |
|-----------|---|
| LOURO | — Ih, as patroas e as empregadas tão lavando a roupa suja! |
| PENHA | — E o que não falta aqui é roupa suja pra lavar, Louro! |
| ANA MARIA | — Gente, eu quis promover aqui hoje uma <u>confraternização</u> . |
| CHAYENE | — Bom, eu sou uma patroa que dou comida, dou quartinho, dou sabão de coco pra elas se lavar, dou papel higiênico, dou prato, copo, talher, tudo separado – sem descontar do salário! |
| PENHA | — Até pra tirar férias como manda a lei era uma luta, sabe, Ana? |
| ANA MARIA | — Lygia, o trabalhador doméstico deveria ser mais valorizado? |
| SÔNIA | — (em cima) Mais valorizadas do que elas já estão se achando? Nem estudo têm e querem ganhar como quem estudou! |
| ROSÁRIO | — Pra ser doméstica, precisa saber muita coisa! |
| LYGIA | — É um trabalho importantíssimo pra economia do país. Nós ainda não temos estrutura pra dispensar o trabalho doméstico. O que é preciso ser feito, e já avançamos muito nesse sentido, é a elaboração de leis mais justas, que imponham limites e definam as obrigações dos patrões e dos empregados. |
| ANA MARIA | — Pra vocês, o trabalho doméstico tá com os dias contados? |
| LYGIA | — Eu acho que seria uma pena o trabalho doméstico acabar, como aconteceu em outros países, e em vez daquele cheirinho delicioso de refogado, a gente tiver que passar a comer comida pronta, industrializada. |
| ROSÁRIO | — Cê pode pedir lá do disque-quentinha do Aperitivo Bufê. A gente tá lançando um serviço de entregas (mostra o folheto), que eu tô tocando paralelamente com a carreira de cantora/ |
| CHAYENE | — Tu veja, Ana! Cantora! Como se fosse pra qualquer <u>panelêra</u> ! |
| ROSÁRIO | — Tá morrendo de inveja do nosso sucesso, né, Chayene? Porque o seu, minha querida, já era há muito/ |

Rosário é alvejada no rosto com uma tartelete. Foi Chayene que tacou. Rosário irada.

ROSÁRIO — Tão vendo como ela é maluca? Me tacou uma tartelete, sua/

E Rosário pega outra tartelete e taca em Chayene, que se esquivava e pega em cheio em Sônia, que atira outra comida de volta. Penha, Cida e Rosário começam a travar uma guerrinha de comida com Sônia e Chayene. Lygia, passada, se protegendo das sobras.

LOURO — Tá chovendo comida!

ANA MARIA — (apavorada) Comerciais, pelo amor de Deus!

Ana Maria sob fogo cruzado, acaba levando um sonho na orelha. Corta para:

Toma-se, nesta análise, inicialmente, o percurso narrativo das actantes Maria da Penha, Maria do Rosário e Maria Aparecida, pois, através da descrição das organizações hierárquicas de seus PNs, isto é, dos enunciados de fazer que regem o ser desses sujeitos, é possível perceber as transformações por que passam.

A actante Maria da Penha, doméstica na casa da famosa cantora Chayene, vai à delegacia dar queixa contra ela por agressão. Tal como as outras empregadas do Trio das Empreguetes, ela se apresenta como sujeito em disjunção com valores positivos, representados não só pela falta de respeito e dignidade que une todos os integrantes do grupo, mas também pela falta de relação amorosa, figurativizada por suas busca de amor no início da trama.

O sucesso instantâneo do clipe musical filmado na casa da patroa Chayene constitui o enunciado de fazer, a partir do qual as três empregadas “Marias” actantes passam ao poder-ser, isto é, ingressar no estado de conjunção com os valores expressos nas figuras das patroas, caracterizando, assim, um programa de liquidação.

Consoante Fiorin (2005), tem-se dois tipos de narrativas mínimas, dependendo da natureza da transformação que a função resulta: a narrativa de liquidação – em que a disjunção inicial é sanada e o sujeito entra em conjunção com o objeto-valor – e a de privação – em que o sujeito encontra-se inicialmente em conjunção, mas termina em disjunção com o objeto. O estado de disjunção das três actantes Marias é reforçado nessa primeira parte da trama pela prisão das Empreguetes, por invasão de domicílio para gravarem secretamente o clipe musical utilizando as roupas e o estúdio de música da cantora Chayene.

As integrantes do Trio das Empreguetes, em situação semelhante, decidem firmar um “lema” no intuito de “atrair o sucesso”, pois precisam, prementemente, do objeto-valor “dinheiro”, para saírem do estado de privação em que se encontram. Os PNs de privação subsequentes ao acordo proposto pelo trio recém-formado das Empreguetes, cujo lema é “Dia de empreguete, véspera de madame! Uhu!” demonstra que os sujeitos, já modalizados pelo querer e dever entrar em conjunção com o sucesso e o dinheiro, buscam, através de um pacto, também poder alcançar a felicidade, mas sem prejudicarem suas vidas particulares.

Maria da Penha, durante seu PN, na trama, terá sua carreira de sucesso atrapalhada por sua situação familiar precária, chegando a se atrasar para um show por um acidente que seu filho Patrick sofre na escola. Algo dessa natureza também

acontece com Maria do Rosário, por conciliar sua atividade de chefe de cozinha de um bufê famoso, e com Maria Aparecida, por sua subserviência à família Sarmento. Todas terão como oponente a patroa e cantora Chayene, com suas manipulações.

A Semiótica Greimasiana distingue destinador coletivo e individual, respectivamente, em busca de justiça ou de vingança. As patroas são as destinadoras manipuladoras. Enquanto o Trio das Empreguetes expressa um destinador coletivo, por isso, em busca de justiça, o destinador individual busca a vingança, que é o que se nota no roteiro, pois a oponente patroa Chayene tenta se vingar das empregadas que lhe roubam seu sucesso.

As relações afetivas de paixão determinam os estados de junção e disjunção do texto no nível das relações tensivas. Todas as actantes mantêm relações de disjunção no início da trama, as quais são caracterizadas deste modo:

Maria da Penha e Sandro: Maria da Penha briga, durante toda a história, para que seu marido Sandro trabalhe honestamente e, assim, continuem casados;

Maria do Rosário e Inácio: Inácio brigará com Maria do Rosário por ela querer sempre se aproximar de Fabian, seu cantor ídolo, como meio de alavancar sua carreira de cantora;

Maria Aparecida e Rodinei: Rodinei, o grafiteiro anarquista, alicia Maria Aparecida a não ser servil à família Sarmento, e eles brigam por isso, pois ela não concorda com ele, caracterizando-se relação de disjunção.

Do lado das oponentes, os PNs são inversos, estando quase todas em estado de conjunção, conforme pode ser observado na sequência:

Cantora Chayene e Fabian: entra em conjunção com ele somente no final da trama, após tentar todas as formas de manipulá-lo;

Sônia Sarmento e Ernani: está em conjunção com seu marido, o importante advogado Ernani Sarmento. Passa por um estado de disjunção, devido a sua derrocada financeira. Apesar de entrar em disjunção com o valor financeiro, ela se conjuga com os valores amor e respeito, do passado de sua relação, e continua, então, casada com ele, em estado de conjunção;

Lygia Ortega e Alejandro: ela mantém uma relação de conjunção com seu marido Alejandro, mas, ao descobrir que ele assediou sexualmente sua empregada e amiga Maria da Penha, ingressa em um estado de disjunção.

Nos quadros-resumo, no final desta Dissertação, observam-se os estados de conjunção e de disjunção das actantes empregadas com suas oponentes patroas.

A análise da organização narrativa do roteiro desta telenovela, aqui exemplificada a partir do exame dos PNs das actantes, revela uma incompatibilidade entre o estado de conjunção com o sucesso e os valores afetivos de amizade, de união familiar, de amor, entre outros, como se os valores investidos nos objetos “sucesso” e “amor” não pudessem coexistir. Os programas de liquidação, no caso deste roteiro, por que passam os sujeitos, ao ficarem famosos, geram desdobramentos polêmicos.

Assim, o Trio das Empreguetes, ao entrar em conjunção (não-disjunção) com o sucesso, modifica sua posição numa espécie de gangorra de valores, proposta pelo texto, saindo do polo euforizado no texto, como valores afetivos – amizade, amor, entre outros –, para aproximar-se do lado dos não valores, claramente disforizados, no enunciado. Maria da Penha separa-se de Sandro e sofre muito; Maria do Rosário briga muito com seu namorado Inácio, e Maria Aparecida é humilhada por seu namoro com Conrado, filho de um milionário. Ademais, todas têm seu sucesso atrapalhado pelas armadilhas da oponente Chayene.

A dinâmica da narrativa clássica do roteiro da telenovela é evidenciada com muita força no último roteiro, quando todas as integrantes do Trio das Empreguetes se reencontram, se casam e todos os destinos finais dos actantes e oponentes, coactantes e cocontactantes, são expressos.

Percebe-se que a transição de uma cena a outra segue uma organização baseada na noção de temas contrários. Tal como ocorrera anteriormente, a isotopia figurativa da diferença social, representada pela riqueza das patroas – mansão, jatinho de Chayene – e pela pobreza – concretizada por figuras como favela, cozinha –, se alternam à da vida de Lygia Ortega, figurativizada por apartamento desorganizado e pia cheia de louça. Essa disposição das cenas tem como resultado o efeito de ênfase de cada uma dessas isotopias, deixando clara sua carga eufórica e disfórica, indicando ao leitor, de maneira didática e organizada, a compreensão que se deve ter (SANTOS, 2013). Quanto mais completa é a narrativa, mais coerente é o efeito de significação, derivando-se disso um dos efeitos da atração que a narrativa do roteiro de telenovela causa em sua reprodução audiovisual.

O roteiro foi encomendado pela Rede Globo ao autor. Por isso, ele foi orientado para seguir a narrativa tradicional do horário das 19 horas, em que são simulados programas narrativos para entretenimento frugal, envolvendo casamentos, namoros, festas juvenis, unidos ao bom humor de uma comédia, pois

esse é o horário em que a família brasileira chega do trabalho cansada. Esses aspectos podem ser averiguados no excerto do roteiro exposto a seguir.

ROTEIRO 143/CENA 52/ IGREJA/ INTERIOR/ DIA.

Casamento, a igreja cheia. O padre já a postos. Os noivos Inácio e Elano aguardando no altar. Música. Rosário entra com Sidney; Cida entra com Messias. Penha e Kleiton, padrinhos de Cida e Elano; Heraldo e Romana, padrinhos de Rosário e Inácio. Assistem à cerimônia: Ivone e Otto, Valda e Olavão, Brunessa e Von, Rodinei e Liara, Dinha e Carlos Eduardo, Alana e Jefferson, Lygia, Samuel e Beatriz, Manuela, Alejandro, Sandro, Patrick, Voleide, Klebinho, Mofado, Jurema, Jéssica, Ruço, Jiló, Marisette, Zaqueu, Celso, Wanderley (de mãos dadas com uma menina de quatro anos), Naldo, Epifânia, Ariela (grávida), Humberto e Rubem (com um ano e pouco), Niltinho e Isadora, Tom, Tainá e Tanise, Gracinha e o noivo, Gentil, Eloy. A cerimônia segue em cortes descontínuos. Fim da cerimônia. Fecha no beijo dos casais. Corta para:

CENA 53/ BORRALHO/ QUADRA/ EXTERIOR/ DIA.

Festa de casamento animadíssima. Os mesmos convidados da cena anterior. A quadra toda decorada. Música. Rosário e Cida, vestidas de noivas, circulam cumprimentando os convidados. Os noivos acompanham. Sandro pega o microfone e fala a todos.

5.2.2 Semântica

Na análise dos aspectos da semântica do nível narrativo são examinadas as modalizações de poder e saber que caracterizam a relação do sujeito com os valores inscritos nos objetos.

As modalizações são cada vez mais empregadas na interpretação de todas as formas textuais, já que permitem identificar o modo de existência e a transformação de um actante, definidos como uma função da narrativa. Tal verificação ajuda a caracterizar a forma de relação do sujeito com seus objetos e com outros sujeitos em transformação na ação narrativa.

Os arranjos modais, ou modos de existência, movem os sujeitos dentro da narrativa e são determinados pela organização sintagmática de quatro modalidades essenciais: querer, dever, saber e poder, que são articuladas pela organização ternária virtual/atuál/realizante.

Quadro 6 – Lógica modal da Teoria Semiótica de A. J. Greimas

Modo virtual	Modo atual	Modo realizante
MOTIVAÇÕES	APTIDÕES	REALIZAÇÕES
Querer	Saber	Fazer
Dever	Poder	Ser

Fonte: adaptado de Greimas e Courtés, 2008, p. 315.

Um arranjo modal virtual corresponde a um estado anterior do sujeito com seu valor, enquanto que um arranjo modal atual corresponde à passagem do sistema ao processo; contudo, o valor se encontra ainda em relação disjuntiva com o sujeito (LANDOWSKI, 1992). Já o valor modal realizante, fazer e ser, indica que o sujeito pode estar em nível de potência, em junção com seu valor objeto. As modalizações potencializantes crer e aderir não fazem parte da teoria original de Greimas. Essas foram incluídas posteriormente por Jacques Fontanille.

No modo de existência virtual, o sujeito ainda está em disjunção com seu objeto-valor; no modo atualizante, está em relação transitiva com seu objeto de valor e, finalmente, no modo realizante, está em conjunção com seu valor.

As articulações de verbos (em versão positiva e negativa) como fazer fazer (obrigação), não poder fazer (desobrigação) representam a dinâmica modal que faz com que os predicados se modifiquem mutuamente e produzam as transformações necessárias à evolução narrativa.

Pode-se articular combinações na lógica dos modos de existência, sempre da coluna da esquerda para a direita do quadro da lógica modal, sendo as últimas modalizações a do modo de existência realizante. Exemplos dessas combinações são: a querer-poder-ser da cantora Maria do Rosário e a dever-saber-fazer justiça, da advogada Lygia Mariz Ortega, as quais passam do modo virtualizado ao atualizado e ao realizante nos roteiros iniciais (roteiros 1 a 47) da telenovela.

Nos roteiros medianos (48 a 96), as modalizações predominantes transitam do modo atualizado, do quadro mediano, para o do modo realizante. Como exemplo, pode ser apontada a modalização predominante nas actantes empregadas, que estão já modalizadas pelo poder-ser, em oposição à das oponentes patroas, que estão em não poder-ser, devido ao sucesso obtido pelo Trio das Empreguetes.

No início do roteiro 1, as actantes estão modalizadas pelo não-poder-ser (ter respeito, dignidade, sucesso), imanente às suas condições sociais precárias, em relação contrária ao modo atualizante poder-ser das patroas. Essa relação tensiva de desigualdade estabelecida pelo roteiro cria o efeito de sentido de rivalidade entre elas. Consoante Landowski (1992), os estabelecimentos de relações modais simples estão no âmago do estabelecimento de enriquecimento dos efeitos de sentido, pois são basilares para alavancar o sentido fundamental de onde a narrativa parte. Após o seu encontro na delegacia, as empregadas domésticas passam ao querer-fazer

justiça e ao querer-ser cantoras para atingirem seu objeto, motivadas umas pelas outras, o que é oriundo de uma carência comum.

No estado transformacional, Maria da Penha, do Rosário e Aparecida, continuam em estado de privação, modalizadas pela virtualização negativa não querer-poder-ser mais do Trio das Empreguetes, pois as manipulações das oponentes patroas conseguem atingir seu efeito. A exceção é Maria do Rosário, cujas modalizações potencializante crer e atualizante saber a mantém como cantora; logo, ainda modalizada pelo querer-ser. As patroas, por sua vez, continuam modalizadas pelo poder-fazer vingança contra as empregadas domésticas. A exceção é Lygia, a patroa-amiga, que se encontra no não-poder-fazer justiça, por se encontrar muito doente.

A estratégia de relação de poder orientada pelo roteiro expressa, a um só tempo, sua mediação entre jogos de força intersubjetivos no texto e na sociedade, servindo de simulacro da verdade concomitante à reprodução da telenovela, já que o Congresso Nacional discutia os direitos trabalhistas para essa classe trabalhadora no mesmo ano da reprodução audiovisual da telenovela. Pela Sociossemiótica, a luta de classes estabelece a manipulação entre patroas e empregadas, é a modalização do fazer fazer.

Na semântica narrativa, as tensões fóricas convertem-se em modalizações na busca de um objeto-valor. Pela disputa entre as patroas e as empregadas, a modalização predominante do roteiro é a atualizante poder ser (realizante) das patroas.

O atraso nos shows e a separação do Trio das Empreguetes em decorrência da traição da espiã Socorro é a sanção negativa reveladora de que, apesar de poder fazer (ter poder para), elas, as empreguetes, são modalizadas por um não querer fazer, mantendo-as como sujeitos impotentes. Assim, a organização modal desses sujeitos do fazer apresenta o quadro das modalidades virtualizantes (dever e querer fazer) completo, ao passo que o quadro de modalidades atualizantes, qualificantes para a ação (poder e saber fazer), permanece incompleto.

No estado final, roteiro 143, ao passo que as empreguetes passam ao poder-ser, as patroas, opostamente, estão modalizadas pelo não-poder-ser – exceto a patroa amiga Lygia, que permanece na modalização poder-ser.

5.2.2.1 Valores de base e de uso

Segundo Greimas (2008), o reconhecimento de programas narrativos complexos levou a semiótica narrativa a distinguir valores de uso e valores de base: “a carteira assinada que as empregadas domésticas tentam alcançar é um valor de base, ao passo que o deputado federal que elas irão procurar para executar esse programa será para elas apenas um valor de uso”. No roteiro, podemos definir que há os seguintes valores através de suas actantes, apelidadas de empreguetes:

Maria da Penha: seu valor de base é sua dignidade como mulher afrodescendente e seu trabalho (valor de uso), que propicia o sustento da sua família na Favela do Borralho: seu filho único Patrick e seus dois irmãos que foram criados por ela após a mãe ter lhes abandonado. É ela que denuncia a famosa cantora Chayene por agressão, no roteiro 1, e que revela que seu patrão a assediou sexualmente na casa de sua patroa-amiga Lygia. Seu valor de uso é o pacto que fez com as amigas empregadas domésticas Maria do Rosário e Maria Aparecida no início do folhetim, o que a leva a continuar lutando por seus ideais e fortes convicções, tanto que ela abandona seu marido Sandro, que se redime da vagabundagem no roteiro 143. Outro valor de destaque é sua luta para que o marido vadio Sandro arrume um emprego e pare de dar golpes. Como toda mulher convicta, separa-se de Sandro para buscar um amor verdadeiro (valor de base) e honesto;

Maria do Rosário: seu valor de base é o seu sonho em se tornar cantora, mesmo já tendo obtido sucesso como *chef de cuisine* de um bufê de eventos com seu pai adotivo, o homossexual Sidney. O cantor Fabian é seu valor de uso para atingir seu sonho em se tornar cantora. É por tentar invadir seu camarim para entregar um CD com suas composições que ela é detida pela polícia e acaba conhecendo as outras duas Marias empregadas domésticas na delegacia. Ela se iludirá com sua paixão e admiração por ele durante seu percurso narrativo; entretanto, no roteiro final, se casará com Inácio, que mesmo sendo parecido fisicamente com seu ídolo Fabian, tem valores pessoais diversos aos dele, que não correspondem aos valores defendidos por ela;

Maria Aparecida: seu valor de base é o seu sonho em ser reconhecida pela família Sarmento. Esse reconhecimento é um valor tão importante para ela que, mesmo depois de rica e famosa, prefere permanecer na mansão dos Sarmento, onde foi maltratada e rejeitada, para se vingar de suas falsas irmãs e madrasta. Os

conselhos do talentoso e rebelde grafiteiro Rodinei se tornaram seu valor de uso, pois é através de sua orientação que ela se conscientiza de que é explorada por não ter direitos trabalhistas mínimos, como carteira de trabalho assinada, folgas e horas-extra.

Na narrativa da “luta de classes”, opõem-se os valores das três empregadas aos das três patroas. As oponentes, ou seja, as patroas, possuem os seguintes valores:

Cantora Chayene: seu valor de base é seu sucesso como cantora e sua ambição de ser sempre a melhor dentre as cantoras famosas brasileiras, como Ivete Sangalo e Gaby Amarantos. Outro valor de base é a conquista do ídolo das Empregadas Domésticas, o cantor Fabian. Os serviços de Laércio, seu fiel assessor, é seu valor de uso, pois ele atende a todas as suas extravagâncias;

Advogada Lygia Maryz Ortega: seu valor de base é sua carreira como advogada brilhante. A colaboração de Maria da Penha é seu valor de uso, pois projeta seus fortes ideais por justiça em sua amizade e, com sua colaboração, consegue manter sua família estruturada enquanto viaja a trabalho. Explica-se a relação complementar entre ser empregada e ter liberdade e ser patroa e não ser patroa e ter liberdade. A relação de complementaridade é estabelecida pela parceria do valor de confiança entre as actantes e pela descentralização da figura de autoridade, que passa a ser compartilhada entre elas;

Sônia Sarmento: seu valor de base é a manutenção do status social que seu casamento com o importante dono de um escritório de advocacia, Ernani Sarmento, lhe proporciona. Para manter esse status de madame, dedica sua atenção a arranjar um bom casamento para suas filhas e a todos os detalhes de organização de sua mansão. Seu valor de uso é a subserviência da empregada doméstica Maria Aparecida, que, além de empregada doméstica, é considerada como pertencente à família que não teve, o que a faz dedicar-se integralmente aos desejos dela.

5.2.3 Passagem do nível narrativo para o nível discursivo

Inicia-se o estudo no nível fundamental e, a seguir, passa-se para o nível narrativo do roteiro da telenovela *Cheias de Charme*. Para entender a articulação entre os níveis narrativo e discursivo, descrevem-se as figuras que revestem os sujeitos, identificados naquele primeiro momento como actantes, convertendo-os

agora em elementos enriquecidos semanticamente, o que nos leva a tratar, neste ponto da análise, de atores do discurso, isto é, aqueles que cumprem papéis actanciais, na narrativa, e papéis temáticos, no discurso.

São as isotopias semióticas, quando em outro nível se confirmam as categorias do nível anterior. Nas palavras de Bertrand (2003, p. 416), esse é um elemento importante de articulação dos níveis, porque “o conceito de ator situa-se na junção da sintaxe narrativa (é um actante dotado de programa narrativo) com semântica discursiva (possui um papel temático, em geral humano) e manifesta-se sob uma forma figurativa”, como as figuras de Maria da Penha e da Gata Borralheira Maria Aparecida.

Ao tratar do revestimento semântico de qualquer texto, passa-se a operar com seu componente mais concreto e de maior apelo sensorial que está espalhado no texto pelo processo de figurativização ao qual subjaz o de tematização.

5.3 NÍVEL DISCURSIVO

Agora, inicia-se a análise por elementos do nível discursivo.

5.3.1 Sintaxe

Neste nível, observam-se os efeitos de proximidade ou de distanciamento da enunciação. Essa operação se realiza por debreagem ou embreagem e se ocupa das categorias de pessoa (actorialização), de espaço (espacialização) e de tempo (temporalização). Propõe-se a existência de dois sujeitos da enunciação: um externo ao texto, que é, no presente caso, o roteirista e a sua equipe; e o outro, textual, interno ao próprio texto, que são os atores, sujeitos da enunciação no nível da sintaxe e semântica discursivas.

Nesta instância, a mais concreta, não se pode deixar de destacar o efeito de sentido de verossimilhança, que é o mais buscado pelos autores de roteiros de telenovela. A Semiótica adota, a esse respeito, o termo “simulacro”, ligado ao efeito de veridicção:

o discurso verossímil não é apenas uma representação “correta” da realidade sociocultural, mas também um simulacro montado para *fazer parecer* verdadeiro e que ele se prende, por isso, à classe dos discursos persuasivos. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 534).

Isso se dá porque o destinatário se relaciona com o texto pela intermediação de seus valores, crenças ou ideologia, o que pode não corresponder a uma suposta verdade externa.

O roteiro televisivo busca alcançar o efeito de veridicção através de seus procedimentos genéricos, como a linearidade temporal, a coerência dogmática de seus personagens e lugares, criados a partir de modelos reais do mundo, e, especialmente, pelo caráter transmidiático que faz esse texto fundador, algo que, aqui, não foi estudado.

O enunciador elementar da sintaxe discursiva caracteriza-se pela relação de transitividade entre dois actantes, o sujeito e o objeto. A relação define os actantes. Mais precisamente, a relação transitiva entre sujeito e objeto dá-lhes existência, ou seja, o sujeito é o actante que se relaciona transitivamente com o objeto; o objeto, por seu turno, é aquele que mantém laços com o sujeito. Dessa maneira, são produzidos os efeitos de realidade (ou referentes), o que se chama de verossimilhança.

Neste roteiro, temos a busca do objeto-valor “dignidade e respeito”, que é expresso pelo alcance dos direitos trabalhistas. No excerto a seguir, Ivone agradece os direitos trabalhistas e expressa o problema da falta de qualificação da categoria trabalhadora dos empregados domésticos:

ROTEIRO 94/CENA 12/ APTO MÁSLOVA/ SALA/ INTERIOR/ DIA.

Otto provando a sopinha de legumes que Ivone acaba de lhe servir.

- | | |
|-------|---|
| OTTO | — Se uma cozinheira de mão cheia tá dizendo, eu acredito! |
| IVONE | — Eu? De mão cheia? Que isso, Dr. Otto... |
| OTTO | — Isso mesmo, Ivone. Sabe que no final nem foi tão ruim a Penha não ter aceito meu convite? Tava com saudades da sua sopa... |
| IVONE | — (não crendo) Da minha sopinha de legumes? |
| OTTO | — Do seu carinho, do seu cuidado, da sua dedicação... |
| IVONE | — (embevecida) O senhor é um homem tão bondoso, tão justo... Educado, generoso, gentil... |
| OTTO | — Sou justo. Minha casa e minhas roupas estão impecáveis, eu chego já tem uma sopinha de legumes me esperando... |
| IVONE | — Mas tem tanta empregada por aí mais qualificada do que eu... |
| OTTO | — O que importa é que você faz o seu trabalho com boa vontade, com amor. Hoje em dia, Ivone, eu priorizo a companhia das pessoas que tem um bom coração. (se nubla) Infelizmente já convivi com outro tipo de gente. Ter você cuidando de mim me dá um conforto que nem sei explicar. |

Ivone ouvindo, emocionadíssima, sorri quase aos prantos.

- | | |
|-------|---|
| IVONE | — Ter o senhor como patrão foi um presente de Deus. |
|-------|---|

Nos dois ali, cuidando um do outro, corta para:

5.3.2 Semântica

A semântica discursiva contempla os temas e as figuras, os quais refletem a ideologia ou visão de mundo do texto. Os temas são os assuntos, valor ou valores que o texto diz, englobando todas as ideias e os pensamentos que o enunciador quer fazer circular nele (PERUZZOLO, 2004). Eles seguem traçados semânticos, organizando-se como um jogo, como uma cadeia significativa, ligando-se a outros temas, separando-se, desviando-se, escondendo-se e misturando-se a outros. São eles que garantem a coesão e coerência textuais.

Os temas e figuras são interligados, pois uma figura pode ser um tema que, por sua vez, pode ser representado por uma única figura. No roteiro aqui examinado, por exemplo, Maria da Penha é uma figura que alude ao tema da mulher pobre afrodescendente em empoderamento e à Lei Maria da Penha.

Maria Aparecida é a figura da Gata Borralheira, por sua ingenuidade e subserviência. Os roteiros iniciais expressam sua personalidade sonhadora e bondosa, conforme se verifica na sequência.

ROTEIRO 13/CENA 6/ CASA SARMENTO/ QUARTO CIDA/ INTERIOR/ NOITE.

Cida, com sua luzinha de cabeceira, escreve no diário. Valda dorme virada pra parede.

CIDA — (off) Parece até um sonho, mãezinha, o Dr. Sarmento e a Dona Sônia estão me tratando como filha. Eles entenderam o amor que eu sinto pelo Conrado e estão me ajudando. Sempre achei que, no fundo, eu era bem mais que uma empregada nessa casa. Ah, eu tô tão feliz, mãezinha, tão feliz... Se for mesmo um sonho, eu não quero acordar nunca mais...

O roteiro expressa sua situação de inferioridade e humilhações (excerto seguinte) a que é exposta no triângulo amoroso entre sua irmã de criação, Isadora, e Conrado, filho do milionário Otto Werneck, que tinha se apaixonado por ela e que a abandonara quando descobrira que ela é a empregada da família.

ROTEIRO 18/ CENA 2.

ARIELA — A culpa é sua, Isadora, fica dando liberdade...
 CONRADO — (estranhando o tom da discussão) Gente, precisa brigar por uma bolsa?
 ISADORA — Essa bolsa é um modelo exclusivo, Conrado.
 CIDA — Isa, eu sei que eu errei, mas/
 ISADORA — (corta) Você abusou da minha confiança! Passou do limite!
 SÔNIA — (entrando, em cima) Posso saber que gritaria é essa aqui?
 ISADORA — A Cida, mamãe, ela mexeu nas minhas coisas sem permissão, pegou a minha bolsa mais cara e/

5.3.2.1 Temas

Um dos temas de *Cheias de Charme* é a trajetória em busca de seus sonhos, por parte de Maria da Penha, Maria do Rosário e Maria Aparecida. Há, ainda, vários temas secundários (grafiteiros e formação musical de jovens da periferia) entre os adjuvantes e oponentes do nível narrativo. Não obstante, em *Cheias de Charme*, o tema fundamental da narrativa pode ser identificado como a busca dos sujeitos pelo objeto-valor respeito e dignidade para a classe trabalhadora dos empregados domésticos.

Paralelamente ao tema sociopolítico-econômico dos direitos trabalhistas dos empregados domésticos no Brasil, três temas recobrem semanticamente todo o texto por se constituírem fundamentais para a construção da significação sociocultural do Brasil pelo ponto de vista expresso pelo roteiro. Tais temas são enumerados e mais bem caracterizados na sequência:

- O TEMA DA POBREZA: a riqueza se opõe à pobreza não só como diferença financeira, mas mormente como uma diferença de caráter. Ter dinheiro, nessa perspectiva, é estar em disjunção com valores éticos e humanos. Essa arrogância é concretizada pela humilhação verbal e pelo assédio moral a que Chayene expõe seus empregados domésticos e pelo seu poder exercido de forma arbitrária, tal como o de Sônia Sarmiento. A figura da cantora famosa que, por seu status social elevado, destrata os outros, conecta esses temas. Cabe ressaltar que a oposição pobreza/riqueza aqui analisada é centrada na figura dos actantes detentores do poder-fazer e oponentes não-poder-fazer ou não-poder-querer-fazer, já que esses têm a força de sintetizar os elementos mais importantes a serem destacados ou mesmo as oposições de sentido do nível fundamental do texto. Esse tema evidencia o problema da diferença de classes sociais no Brasil, no qual o tema político das empregadas domésticas se insere. O tema da pobreza e, inclusive, a diferença de classe social, é expresso no roteiro pela falta de acesso à justiça, pelo endividamento das actantes, pela falta de atendimento médico adequado, como no excerto subsequente, em que Maria da Penha passa a noite em um corredor de hospital sem atendimento:

ROTEIRO 04/ CENA 49/ HOSPITAL PÚBLICO/ CANTINA/ INTERIOR/ DIA.

Tempo depois do final da cena anterior. Penha já reagindo.

- LYGIA — (corta) Eu vou te explicar, então, Penha. A Chayene tem mais dinheiro que você, mais condições de bancar esse processo, pode aguentar por mais tempo uma batalha judicial/
- PENHA — (em cima, indignada) Ela me agrediu, me humilhou!
- LYGIA — A única testemunha da agressão foi o secretário dela, que vai tomar o partido de quem? Você não tem condições de pagar bons advogados, seu irmão é inexperiente. No escritório, se não for eu, vai ser outro mais durão. Tô falando pro seu bem/
- PENHA — (corta) Pro meu bem!? A senhora vem me pedir pra desistir dos meus direitos e tem coragem de dizer que é/
- LYGIA — (em cima) Penha, escuta, eu só tô querendo/
- PENHA — (explode) Me enrolar! Se aproveitar que eu tô cansada, passei a noite em claro! A senhora tem noção do que é me pedir pra desistir desse dinheiro? Sabe quanto tempo eu aturei calada aquela maluca? (com emoção) Não, imagina se uma dona bacana assim vai saber o que é aturar desaforo pra não passar fome! Eu carrego uma família nas costas, dona Lygia. Tenho quatro bocas pra sustentar. Um filho pequeno, dois irmãos... Aquele encostado que a senhora viu lá dentro não ajuda em nada, só me mete em confusão! Tô cheia de dívida no cartão, fiz um puxadinho pra alugar e a prefeitura tá ameaçando demolir... (pausa; respira, enxuga as lágrimas) Mas não há de ser nada, não. Fala pra Chayene que eu não tô nem aí pro dinheiro dela! Não quero nada daquela lacraia! Sempre vivi do meu trabalho, não é agora que vai ser diferente! Eu posso tá na pior, mas eu tenho fé: a minha vida vai melhorar!

- O TEMA DA CORRUPÇÃO: um outro tema político que se destaca a partir do roteiro 72 é o da corrupção cometida pelos actantes da classe social A brasileira da trama. Esse tema recorrente nos roteiros de telenovelas do Brasil angaria representatividade no texto, pois suas consequências atingem tanto os actantes quanto os antactantes e seus coadjuvantes, além de ser uma das mazelas proeminentes do País. São os actantes com instrução que se opõem à corrupção e buscam justiça, porquanto não aceitam serem manipulados. Seguindo a ideologia proposta pelo roteiro, uma nova luta social se trava pela busca de justiça e de saneamento do problema, com o destaque das figuras do emparelhamento da justiça do Brasil, da coerção de testemunhas e do jogo de influências do rico corruptor contra os pobres corrompidos. É um advogado jovem, de origem pobre e lutador que vence a corrupção, mesmo ciente de que isso magoa seu grande amor: Maria Aparecida, que foi coagida a pensar que seu pai é Ernani Sarmento, acusado pela corrupção. Isso evidencia o valor da magnitude da justiça sobre outros valores evidenciados pelo roteiro da telenovela, representando um fato contemporâneo real; e

- O TEMA AMOROSO-SEXUAL: o tema amoroso-sexual ocupa posição especial na temática dos roteiros de telenovelas, visto ser esse o tema que está na

sua origem e o legitima, ao mesmo tempo, como representativo e como influenciador de padrões comportamentais da sociedade brasileira. Esse tema é explorado pela teoria greimasiana em *A Semiótica das Paixões* (1993), que consiste em uma parte recente da teoria de Greimas. Neste roteiro, destacam-se, nas relações tensivas, o fanatismo das fãs por seus ídolos – no caso, pelo cantor Fabian –, e a conquista dele pela cantora tecnobrega Chayene que, durante todo o folhetim, não poupou esforços para conquistá-lo.

Para a Semiótica, como projeto científico, o estado das coisas e o estado da alma tornaram-se uma equivalência formal das intensidades e quantidades tanto actancial quanto espaço-temporal, obedecendo a um regime tensivo, diverso do da ação, que segue um regime de junção e disjunção (BARROS, 2005).

As relações tensivas reservam destaque aos ciúmes e à rivalidade. Neste roteiro, destacam-se o ciúme provocado pela rivalidade entre Chayene e as empregadas domésticas e a sua grande paixão pelo ídolo Fabian, levando-a às últimas consequências, como jogar sopa quente no rosto dele.

De acordo com a Teoria Semiótica Greimasiana, o ciúme se insere em um acontecimento disfórico, em que o sujeito 1 está em disjunção com o sujeito 2 (S1 U S2), pelo fato de um actante ver o outro gozar de uma vantagem que se deseja possuir com exclusividade, por temer partilhar ou perder (GREIMAS; FONTANILLE, 1993).

As relações tensivas estão ligadas às relações de poder. Quanto mais um ator é destacado, mais sua relação patêmica será tensiva. A seguir, descrevem-se as relações tensivas das actantes do roteiro da telenovela.

Maria da Penha: como ela representa a mulher afrodescendente em empoderamento, é ela que toma a iniciativa de se afastar de seu marido vagabundo e, paradoxalmente, ingênuo, no início do texto. Ela tem relações afetivas eufóricas e disfóricas por sua beleza e valores no meio da história; contudo, no final, reata seu casamento com seu antigo marido, arrependido por não estar à altura do valor dela. Como ela é a única que mantém uma relação especial com sua patroa, envolve-se no triângulo amoroso entre Lygia e seu antigo namorado, pai de seu filho Samuel. Porém, tudo acaba bem pela grande relação de lealdade entre eles;

Maria do Rosário: mesmo sendo a mais talentosa, é a mais iludida, pois durante a trama confunde sua atração-paixão pelo ídolo das empregadas domésticas com amor, o que lhe cega para perceber os grandes valores de Inácio,

muito parecido com Fabian. Ao final da trama, entretanto, descobre que seu verdadeiro amor é Inácio, pois Fabian não possui os mesmos valores que ela;

Maria Aparecida: a “Gata Borralheira” é atraída pelo falso príncipe Conrado, sofre e é humilhada, porquanto ele se casa, por interesse financeiro e status, com Isadora, uma das filhas mimadas de seus patrões exploradores. Ao final, Maria Aparecida casa-se com Elano, valoroso e de origem humilde, o oposto de Conrado, mal caráter e de origem rica, e, assim, torna-se feliz.

ROTEIRO 143/ CENA 23/ APTO CIDA/ QUARTO CIDA/ INTERIOR/ NOITE.

Cida e Elano na cama, abraçadinhos após o amor, ela reagindo, maravilhada, surpresa.

CIDA — Casar, Elano?

ELANO — Tá na hora de correr atrás do tempo perdido. Ou você não quer ser minha mulher?

CIDA — É tudo que eu mais quero na vida, ser Maria Aparecida dos Santos Fragoso, senhora Elano Fragoso. (beija)

ELANO — E amanhã, tá preparada pra enfrentar aquela gente?

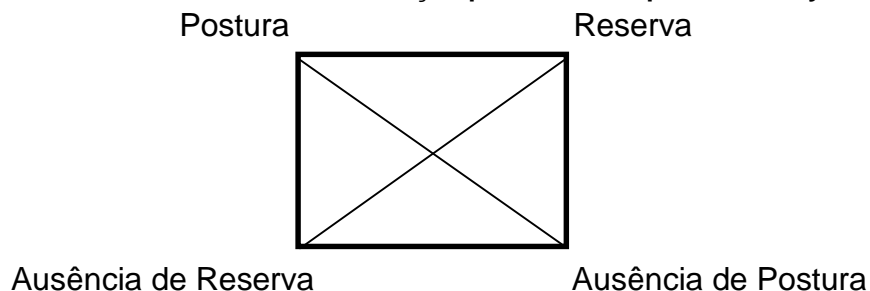
CIDA — Com você do meu lado, eu enfrento qualquer coisa.

Nos pombinhos se beijando, corta para:

As relações patêmicas das actantes oponentes são essas:

Chayene: a grande vilã tem a relação patêmica de maior destaque, pois chega ao extremo de jogar sopa quente no rosto de Fabian, para chamar sua atenção, mas ele despreza seu amor. Persegue quem tenta lhe roubar, inclusive Maria do Rosário, que sente atração por Fabian. No final da trama do roteiro, Chayene e Fabian se unem, já que o valor querer-ser famosos está acima do valor amoroso para eles. Destaca-se ainda, nessa relação patêmica – o que a *Semiótica das Paixões* inclui em “a moral da postura” –, a falta de reserva e indiscrição na paixão por Fabian, remetendo a um não-saber-não-ser, levando Chayene à exacerbação e à indiscrição de seu ciúme e orgulho abalado por não conquistar sua grande paixão. Sua relação patêmica está representada na Figura 5 e também no excerto do roteiro 104;

Figura 5 – Quadrado semiótico da relação patêmica da oponente Chayene



Fonte: Greimas e Fontanille 1993, p. 225.

EXCERTO DO ROTEIRO 104.

Chayene avança com o spray de pimenta em punho, pra cima de Fabian e Rosário.

ROSÁRIO — Chayene! Quê que você tá fazendo aqui!? Como cê entrou na minha casa? Vou chamar o porteiro!

CHAYENE — (ameaça com o spray) Vocês não vão a lugar nenhum!

FABIAN — (covarde) Isso na mão dela é um spray de pimenta?!

Chayene avança. Fabian e Rosário vão recuando pra trás do sofá.

CHAYENE — Se vocês pensam que vão me trolar na frente do Brasil todo e ficar por isso mermo, tão muito enganados!

ROSÁRIO — Sai da minha casa! Isso se chama invasão de domicílio/

CHAYENE — Tu mal saiu de minha casa já me trocou pela panela, mas olha aqui o que eu faço com a noite afrodítica de vocês!

Sônia Sarmento: mantém um padrão de relação patêmica, pois seu valor de base é o seu status social. Por esse motivo, no roteiro final, permanece ao lado de seu marido, mesmo ele perdendo sua fortuna e prestígio por corromper o milionário Otto Werneck;

Lygia Mariz Ortega: a proeminente advogada sofre as consequências de sua dedicação à profissão. Suas relações afetivas são efêmeras, se não inexistentes, pois ela não tem tempo para dedicar-se a elas, perdendo até o amor dos filhos e do marido por falta de atenção a eles. Tenta reviver seu grande amor pelo pai de seu filho, mas ela e ele estão em mundos diferentes. Ao final da trama, por seus grandes valores pessoais e por sorte do destino, une-se a um parceiro à sua altura.

Vários outros temas realizam os valores no discurso – contudo não são aprofundados neste Trabalho –, de acordo com o *Anuário Obitel 2013* (LOPES; GÓMEZ, 2013).

- Tema social: o empoderamento de uma mulher afrodescendente pobre; a imigração de nordestinos para a região sudeste;

- Tema psicanalítico: as consequências no psiquismo de crianças e jovens educados a partir das novas referências ligadas à família, tais como a falta da presença paterna e a ausência da mãe, que sai para trabalhar; os efeitos da morte prematura da mãe em uma jovem pobre.

5.3.2.2 Figuras

O conceito de figuras (figurativização) apresentado pela Semiótica de Greimas é ligado ao conceito de tematização, já que um tema é expresso por uma ou mais figuras, e uma figura pode expressar um tema ou vários deles. Segundo

essa teoria, a figura funciona como um elemento semântico que se relaciona com o mundo social, cultural, e que cria, no discurso, uma ilusão de realidade ou iconização, recobrando os significados temáticos. Por isso, a ideologia (ou visão de mundo) de um texto é refletida por essas categorias semânticas. As figuras constituem o componente de maior concretude num texto (FIORIN, 2005) e, normalmente, são humanas.

Por exemplo, na frase “Lygia solicita a Maria da Penha que durma no emprego para que ela possa viajar a trabalho”, “Lygia”, “solicita”, “Maria da Penha”, “durma”, “emprego”, “ela”, “possa”, “viajar”, “a/para trabalho” são figuras que recobrem o tema nuclear do roteiro da telenovela sobre a falta de direitos trabalhistas para as empregadas domésticas no Brasil e que também recobre os temas de “Lygia”, “solicita”, Maria da Penha, durma, emprego, ela, possa, viajar, a/para trabalho. A figura reveste todos os elementos textuais com o valor de “imagem”, com algo experimentado ou experimentável (PERUZZOLO, 2004), em que esses sofrem o efeito de sentido de iconização, isto é, tornam-se imagens representativas de um objeto analisável e significante, seja ele um verbo, um pronome, um dêitico.

As leituras abstratas temáticas que se realizam das oposições entre empregadas e patroas constroem isotopias dos eixos axiológicos estabelecidos no nível fundamental do roteiro: empregadas vs. patroas; opressão vs. liberdade; luta de classes (empregadas) vs. ascensão social (entre as patroas).

No roteiro da telenovela, o conhecimento está acima de quaisquer valores socioeconômicos, políticos ou religiosos. As figuras Maria do Rosário, do núcleo das empregadas domésticas e a advogada Lygia, do núcleo das patroas, são figuras estratégicas, pois detêm a modalidade do saber. Maria do Rosário, por saber cantar e compor as músicas do Trio das Empreguetes e, por sua vez, a advogada Lygia, por seu ideal por justiça, são as figuras do saber do roteiro.

Chayene é a figura que detém o maior saber e o poder, de tal modo que mantém-se vitoriosa no estado final do roteiro. Nota-se que as figuras revestidas de traços espaciais, temporais, táteis, olfativos, gustativos, auditivos e visuais funcionam como referentes concretos da orientação do roteiro na construção de sentido pela causa dos empregados domésticos, expressando isotopicamente o eixo central do nível da estrutura fundamental. A seguir, apresenta-se um quadro contendo algumas figuras que isotopicamente expressam os eixos semânticos estabelecidos no nível fundamental do roteiro.

Quadro 7 – Figurativização

TRAÇO	OPRESSÃO	LIBERDADE
Espacial	Condomínio Casa Grande	Favela do Borracho
	Suíte Master de Chayene, onde ela planeja suas artimanhas e intrigas contra seus concorrentes	Quartinho de empregada de Maria Aparecida, onde ela escreve em seu diário
Temporal	Amanhecer no Condomínio Casa Grande com a empregada doméstica Cida acordando cedo para buscar pão na padaria para Ernani Sarmento tomar café da manhã na piscina	Amanhecer na Favela do Borracho, ao som do programa de rádio <i>Bom Dia, Dona Maria</i> , do Gentil, motivando os moradores da Favela do Borracho
Tátil	Cantora Chayene quando desce de seu jatinho e se dirige aos fãs: “Cadê o meu cheiro!” O assédio sexual sofrido por Maria da Penha	O abraço do filho de Maria da Penha e os da advogada Lygia quando chegam em casa do trabalho cansadas.
Olfativo	Sente Cheiro de “Chumbreguete”	O aroma da comida da empregada doméstica Maria do Rosário
Gustativo	Patroa Chayene é exigente com a comida, tanto que agride suas empregadas caso essa não esteja do seu gosto	Maria do Rosário é a predileta dos chiques e famosos por sua gostosa comida
Auditivo	Hit “Vida de Patroete” da cantora-patroa Chayene	Hit “Vida de Empreguete” do Trio das Empreguetes
Visual	Uniforme de Empregada	Roupas de Shows das Empreguetes
	Quadros famosos da “Galerye”	Grafites do grafiteiro Rodinei – “Galehip”
	Roupas extravagantes de Chayene	Roupas casuais das Empreguetes

Fonte: adaptado de Barros, 2005, p. 16.

Assim, conclui-se o percurso de formação de sentido do nível axiológico mais abstrato ao mais concreto.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Linguística, reconhecida como ciência, completou um século de existência em 2016, e, portanto, considera-se que as imanências de seus conceitos atuais já lhe fornecem solidez para que se enverede pelos caminhos dos conceitos transcendentais advindos das teorias da Linguística Aplicada e da Análise do Discurso. Dentro desta linha teórica, enquadra-se a Sociossemiótica francesa, empregada como teoria basilar neste trabalho.

Aderindo-se a essa linha de pensamento, verifica-se que a telenovela brasileira e, portanto, seu roteiro como matéria-prima, aqui analisado, se constituem, ao mesmo tempo, um símile e um construtor sociocultural, na medida de suas influências no destinatário.

O roteiro da telenovela *Cheias de Charme* é o ponto de partida para se responder ao questionamento: *que estratégias o autor utiliza no texto para representar a realidade social de uma classe trabalhadora desprestigiada, como a dos empregados domésticos do Brasil?*

O texto roteiro mostrou-se adequado para o alcance da produção de sentido da verossimilhança, da iconização, da proximidade. Ao mesmo tempo, ele cumpriu o papel de destinador-manipulador e de destinador-julgador, operando na combinação das modalizações do dever-fazer para a equipe de produção audiovisual e para o público leitor com o intuito de sua adesão à causa dos empregados domésticos.

Este trabalho se ocupa da dimensão do roteiro e adota a dimensão do roteirista como destinador e, o seu diretor, como seu destinatário. Já no nível da telenovela, o destinador é o diretor e o destinatário são os atores; no nível do texto, o destinador e os destinatários são construídos no nível da narrativa.

Para isso, como já foi dito, serviu-se da operacionalidade da Semiótica Greimasiana e de sua vertente Sociossemiótica na análise do processo de construção da significação do roteiro para atingir suas finalidades. Por essa via, identificaram-se os aspectos textuais que traçaram os roteiristas para manipular os leitores sobre a injustiça social oriunda da ausência de direitos trabalhistas para um número tão grande de trabalhadores. Nesta seara, também foram percebidos os efeitos produzidos no texto nessa direção, com ênfase na modalização, figuras e temas.

A análise dos roteiros inicial, mediano e final evidenciam o percurso gerativo de sentido da narrativa linear do roteiro da telenovela, que, por sua coerência, atrai um público fiel e cativo, especialmente em sua reprodução audiovisual.

No roteiro inicial um, vê-se que as actantes passam por programas narrativos de privação e que suas oponentes estão em um estado inicial oposto, o de liquidação. Ao contrapor figuras por si só opostas, como as empregadas e suas patroas, o enunciador direciona a leitura das isotopias figurativas.

No roteiro mediano, as actantes encontram-se no estado de transformação, tendo adquirido competência para realizarem suas performances em busca dos seus objetos-valor “respeito e dignidade”.

No roteiro final, todos os programas narrativos são completados, sejam eles de liquidação ou de privação. Ocorre a sanção das oponentes e a premiação das actantes, ratificando-se o clichê de final feliz tradicional do roteiro das telenovelas brasileiras.

A organização da narrativa ressalta a disputa entre as protagonistas e suas oponentes. Essa dinâmica e essa lógica produzem um efeito de contrariedade, de insatisfação no enunciatário, o leitor, o qual visualiza as dificuldades por que passam as empregadas domésticas em seu dia a dia. A disposição das cenas intercala temas contrários, destacando os traços semânticos distintivos entre eles, reafirmando a visão ideológica do texto. Ao se tornarem famosas e ricas, vestindo-se com roupas caras, reformando suas casas, a narrativa coloca no devido lugar a figura da empregada doméstica sempre desvalorizada, fazendo jus a elas e sendo coerente com a lógica do componente semântico narrativo.

O discurso construído na narrativa mostra, através de variadas linguagens e conexões isotópicas, a sobreposição das leituras, porquanto mesmo os grupos sociais que não as apoiam passam a ficar a favor da causa das empregadas domésticas, pois seus valores sociais são importantes.

Todos os programas narrativos são completos, ressaltando o caráter linear deste roteiro específico que agrega superpoderes a mulheres desprestigiadas, enfatizando seus valores como mulheres, mães, trabalhadoras e belas. A narrativa, através de seus programas narrativos, enfatiza o não-querer o sucesso em razão de seus valores de base, a família e os filhos. Isso revela o caráter de valores que o roteiro quer passar para seu público-alvo, a família.

A análise das modalizações demonstra que o texto assume o ponto de vista do sujeito potente, aquele que pode modificar sua vida e trajetória: buscar justiça, através da utilização da tecnologia moderna e na crença das instituições públicas. Assim, através da narrativa, o destinador manipula o leitor-telespectador criando um efeito de veredicto, levando a opinião pública a apoiar a causa das empregadas domésticas enquanto trabalhadoras e mulheres sem os amparos legais da Consolidação das Leis do Trabalho do Brasil.

A análise semântica discursiva, mais especificamente, que contempla o revestimento figurativo das “Três Marias”, permite-nos traçar um perfil dos sujeitos: são todas trabalhadoras braçais com baixa escolaridade, originadas de famílias desestruturadas, condizentes com o que parece ser a realidade brasileira. Do mesmo modo, os dramas que elas vivem demonstram a realidade social vivenciada por elas. A ênfase dessas situações difíceis enfrentadas pelos sujeitos é reiterada no estado disjuntivo que, por representar uma injustiça para muitas outras pessoas, as manipulou a querer e a dever resolver o problema da falta de direitos trabalhistas.

Apesar da trama ressaltar temas femininos, o texto não possui um discurso feminista; pelo contrário, ressalta a importância da figura masculina e o tema do problema da paternidade ausente. Isso evidencia a preocupação do roteiro em ser politicamente correto, bem como a sua ideologia focada em valores da família.

Maria da Penha, a protagonista afrodescendente, tem o mesmo nome da Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006), que ampara as mulheres que sofrem violência doméstica. Essa referência material provoca o efeito de sentido de iconização, ressaltando a construção dada a essa actante como uma mulher que busca veementemente a justiça e a igualdade, bem como supera seus desafios. Esse forte efeito de veredicto já era esperado pelos autores.

Logo, a figurativização e o percurso temático, recobertos pelos traços semânticos sensoriais de cor e de forma, levam a certa rede associativa que produz, além de um efeito de verdade, através da função de veredicto, o de distinção das diferenças sociais entre os trabalhadores assalariados amparados pela legislação e os trabalhadores domésticos, corroborando para a adesão à causa dessa classe marginalizada.

A realidade refletida temática e figurativamente constrói sentidos familiares, produzindo assim o efeito de representatividade (SANTOS, 2013), já que os temas se concretizam em situações dramáticas atuais, como a corrupção, a falta de

emprego, a falta de alguém para cuidar dos filhos enquanto a mãe trabalha, a dificuldade de acesso à educação, entre outras.

Os traços de suprarrealidade e em consonância com a estética sensacionalista, ao basearem-se em personagens reais famosos como Gaby Amarantos, Banda Calypso e Stephany, a musa do Cross Fox do Piauí, buscam manter um paralelo com a contemporaneidade, provocando um efeito de proximidade, pela inclusão do roteiro no contexto midiático corrente do Brasil.

Especialmente nos níveis narrativo e discursivo, destaca-se a expressão dos elementos socioculturais que notabilizam as diferenças entre os estados do Rio de Janeiro e Piauí como opostos. O estado do Rio de Janeiro representa a Região Sudeste e o resto do Brasil, em oposição ao estado Piauí, agregado com todos os traços socioculturais da Região Nordeste do Brasil.

Essas estratégias enunciativas pertencentes ao nível discursivo mostram que as identidades dos sujeitos projetados e a caracterização dos atores da trama procuram promover a identificação com os sujeitos pressupostos, servindo tanto ao propósito de reverberação midiática quanto ao propósito político do texto em fazer justiça a uma classe social desamparada.

O autor, ao apresentar seu roteiro para ser representado pelo enunciador Rede Globo, aderiu à ideologia dessa emissora, que o inseriu no horário das 19 horas, destinado à classe social da família que chega em casa após as atividades diárias e busca um entretenimento frugal para relaxar. Esse elemento extralinguístico ratifica a temática preponderante da empregada doméstica, que é muito importante para a estrutura familiar brasileira atual.

O roteirista, ao escrever esse roteiro para produção pela Rede Globo, também a projetou como porta-voz de uma minoria, como uma justiceira (SANTOS, 2013). De maneira complementar, os sujeitos projetados na trama de *Cheias de Charme* refletem uma imagem de destinador que se sente respaldado pelas instituições – confia na escola como forma de ascensão social, também confia na justiça ou na política que lhe é apresentada sempre corrupta, movida por dinheiro e influência. São contemplados os valores da família da classe média burguesa e trabalhadora brasileira, em busca de ascensão, a qual necessita de uma empregada doméstica.

Essa imagem de destinatário encontra na imagem projetada pela emissora a figura de um destinador solidário e disposto a dar voz a uma parcela da classe

trabalhadora que, desamparada pela sociedade brasileira, sente-se representada no roteiro e, por conseguinte, na tela da TV (SANTOS, 2013).

Sabe-se que a Rede Globo manipula e, ainda, mantém o monopólio midiático e político no Brasil. Além do mais, através do roteiro da telenovela *Cheias de Charme*, ela atua como porta-voz de uma classe trabalhadora desamparada, que passa a se sentir representada na tela da TV. Por isso, essa classe é atraída por ela através do efeito da pararreality construído pelo texto.

Por fim, espera-se que o presente Trabalho contribua com uma possibilidade de uso pedagógico de textos midiáticos na educação fundamental e superior, inter e transdisciplinarmente nos Cursos de Letras, Jornalismo e Produção Audiovisual. Isso favoreceria o diálogo, para que se tenha mais acesso, através da Semiótica, a textos midiáticos que são mais conhecidos em razão de sua transposição para o audiovisual.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Leusa. **Cida, a empregue**: um diário íntimo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

ARROYO REDONDO, Susana. La estructura de la telenovela como relato tradicional. **Culturas populares**. Revista Electrónica 2 (mayo-ago. 2006), 20 p. Disponível em: <<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005. Série Fundamentos, 72.

BEIVIDAS, Waldir. A teoria da linguagem de Hjelmslev: uma epistemologia imanente do conhecimento. **Estudos Semióticos**, v.11, n.1, jul. 2015, p. 1-10. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

BISCALCHIN, Fernando José. **O homem roteirizado**: o olhar humano do roteirista cinematográfico sobre a condução das emoções na Estrutura Linear Ficcional Clássica. 2011. 95 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade Cásper Líbero, São Paulo. 2011.

BORGES, Vanessa Raquel Soares; LIMA, Francisco Renato; MOURA, João Benvindo de. O jogo de imagens na constituição dos sujeitos discursivos: uma abordagem ideológica e sociopolítica em cartuns. **Web-Revista Sociodialeto**, v. 6, n.17, nov. 2015. Disponível em: <<http://www.sociodialeto.com.br/edicoes/22/03062016072359.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2016.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e técnica de imaginar, perceber e narrar uma história. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

CASTRO, Gisela Grangeiro da Silva. Cheia de Charme: a classe trabalhadora no paraíso da cibercultura. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, v.2, n. 27, 2012, p.59-69.

_____. O espectador-internauta: desafios em tempo de transição. **Logos** 39: Ética e Autoria, v. 20, n. 2, 2º semestre 2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/6181/7179>>. Acesso em: 13 out. 2016.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. 3.ed. São Paulo: Summus, 2009.

CHEIAS de charme. **Wikipedia, a enciclopédia livre**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cheias_de_Charme>. Acesso em: 15 set. 2016.

DIJK, Teun A. van. A semântica do discurso e ideologia. In: PEDRO, Emília Ribeiro. In: **Análise crítica do discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional**. Lisboa: Caminho, 1997, p.105-161.

ECO, Humberto. **Tratado de semiótica general**. Barcelona: Lumen, 1985.

ECO, Humberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro, Record, 2003.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 13.ed. São Paulo: Contexto, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3.ed. São Paulo: Edusp, 2000. Coleção Ensaio Latino-americanos, 1.

GREIMAS, Algirdas Julien. **De la imperfección**. México: s. ed., 1990. Cuadernos de la Gaceta, 71.

_____; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Semiótica e ciências sociais**. São Paulo: Cultrix, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JOHN, Valquiria Michela. **Mundos possíveis e telenovela: memórias e narrativas melodramáticas de mulheres encarceradas**. 2014. 200 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

JULIO, Kellen Cristina Xavier. **De mucama à empregue: análise da representação das empregadas domésticas negras a partir do estudo de caso da novela *Cheias de Charme***. 2014. 99 p. Monografia (Especialização em História e Cultura Afrodescendente) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014.

LANDOWSKY, Eric. **A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

_____. Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 10-20, jun. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014119609>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

LEITE, Francisco. Por uma visão de estereótipos: as propostas e os efeitos das propagandas contraintuitiva e politicamente correta. **Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília**, Brasília, 2008.

LIMOLI, Loredana; TEIXEIRA, Lucia. O suspense nas frisadas de Avenida Brasil. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara (SP), v.12, n.1, 2014, p.101-136.

BRANDT, Fábio. Entrevista. **Guia do Estudante Abril** (17 maio 2010). Disponível em: <guiadoestudante.abril.com.br/estudo/a-novela-esta-para-o-brasil-assim-como-o-cinema-esta-para-os-estados-unidos-diz-professora-da-usp/>. Acesso em: 15 mar. 2016.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco. **Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos**: anuário Obitel 2013. Porto Alegre: Sulina, 2013.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco. **Relações de gênero na ficção televisiva**: anuário Obitel 2015. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax**: fundamentos do roteiro de cinema e TV. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MALDONADO, Matias. **A mansão nobre em decadência**: experiências da escrita do roteiro de Nochebuena. Estados Unidos: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

MAURO, Rosana; TRINDADE, Eneus. Telenovela e discurso como mudança social na análise da personagem Maria da Penha em *Cheias de Charme*. **Em Questão**, Porto Alegre, v.18, n.2, jul./dez. 2012, p.169-182.

PAIVA, Ana Cristina Aparecida de. **Narrativas publicitárias**: uma abordagem sociocognitiva dos processos de produção e compreensão do sentido. 2013. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei (MG), 2013.

PERUZZOLO, Adair Caetano. **Elementos de semiótica da comunicação**: quando aprender é fazer. Bauru: EDUSC, 2004.

REDE GLOBO. **Relatório de Ações Sociais 2012**. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globocidadania/relatorio-social-2012/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

REDONDO, Larissa Perfeito Barreto. A telenovela brasileira: uma apresentação de seu formato e de seus aspectos principais. **Cenários da Comunicação**, São Paulo, v.6, n.2, 2007, p.141-147.

REGO, Alita Sá. **Cheias de Charme**: televisão, interatividade e produção de subjetividade na novela das sete. INTERCOM, XXXV Congresso de Ciências da Comunicação, Fortaleza, setembro de 2012, Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1598-1.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2016.

REY, Marcos. **O roteirista profissional**: tv e cinema. 3.ed. São Paulo: Ática, 1997. Série Fundamentos, 50.

SANTOS, Alexandra Robaina dos. **Vidas em jogo**: uma análise semiótica da telenovela. 2013.129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

SANTOS, Filipe Lins. Uma análise crítica sobre a vida de empregue e a inserção da mulher no mercado de trabalho. **Direito & Práxis**, Rio de Janeiro, v.4, n.6, 2013, p. 68-87.

VIANA, Núbia de Andrade. **Identidade e telenovela**: as representações do Piauí na novela *Cheias de Charme* da rede Globo de televisão. 2013. 201 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Fundação Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

VIVIANI, Luís. **A importância das telenovelas na sociedade**. 2013. Disponível em: <www.jpress.jornalismojunior.com.br/2013/07/importancia-telenovelas-sociedade>. Acesso em: 15 mar. 2015.

ZANINI, Gustavo Moreira. **Publicidade e o politicamente correto**: interdiscursividades na construção social do sentido. 2015. 127 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo (SP), 2015.

APÊNDICE A - GLOSSÁRIO

Este glossário elaborado pela autora baseia-se em várias definições de pesquisadores da Teoria Semiótica Greimasiana.

Actante: ser animado ou inanimado que realiza ou sofre a ação. A Semiótica distingue actantes da comunicação, da narração, sintáticos e funcionais. A diferença da função entre actante e ator é que o actante é invariável e o ator (personagem) é variável, visto que o ator pode ser individual, coletivo, figurativo ou não-figurativo (o destino, por exemplo).

Adjuvante: auxiliar da função actante no nível narrativo, ou do ator (personagem), no nível discursivo.

Antactante: figura e/ou tema antagonista. No nível discursivo, é o ator (personagem). Tanto antactante quanto actante possuem duplo sentido, pois podem ter a função tanto de figuras actanciais encarregadas de cumprir diversos Programas Narrativos quanto designarem as partes do ato de enunciação (enunciador e enunciatário).

Aspectualização: parte inacabada da Teoria Semiótica que aborda um ponto de vista sobre as características (aspectos) amplas e gerais do texto quanto à actorialização, à espacialização e à temporalização.

Ator: pode ser individual, coletivo, figurativo (antropomorfo ou zoomorfo) ou não-figurativo (o destino). A diferença entre ator e actante é que o actante é invariável (nível narrativo) e o ator (nível discursivo) é variável. O ator semiótico equivale ao personagem pela teoria literária. Para ter esta função, o lexema deve ter um papel actancial e um papel temático.

Coadjuvante: ver em “adjuvante”, neste glossário.

Competência: é uma das fases da narrativa canônica e se refere à fase em que o sujeito do fazer adquire um saber e um poder – modalidades atualizantes - para atingir seus valores. Portanto, pela lógica modal, a competência é um saber-fazer, enquanto que a performance é um fazer.

Conjunção: ver em “junção”, neste glossário.

Debreagem: operação pela qual a instância da enunciação se desconecta e se projeta para fora do ato de linguagem, em oposição à embreagem, em que a instância de enunciação retorna ao ato de linguagem. A teoria semiótica define operações de debreagem e embreagem actanciais, temporais e espaciais.

Disjunção: uma das duas formas de enunciado elementar da função que, no texto, estabelece o modo de ser de ausência de relação do actante ou ator com um objeto ou sujeito.

Embreagem: operação pela qual a instância da enunciação se conecta e se projeta para dentro do ato de linguagem, em oposição à debreagem, em que a instância de enunciação se projeta para fora do ato de linguagem. A teoria semiótica define operações de embreagem e debreagem actanciais, temporais e espaciais.

Enunciado: podem-se reconhecer enunciados descritivos de estado e de fazer no texto. Esses são analisados no Programa Narrativo (nível narrativo) e demonstram se o actante está em liquidação ou em privação em relação a um objeto ou valor.

Enunciado de estado: demonstra o estado de relação (junção ou de disjunção) do actante ou ator em relação a um objeto num dado momento do percurso de geração de sentido. Em relação a isso, salienta-se que, na Semiótica, o objeto de transformação é sempre um enunciado de estado.

Enunciado de fazer: demonstra a operação transformada pelo sujeito na relação com os objetos. O sujeito transforma sua própria relação de junção com os objetos e há uma mudança de estado, operando a passagem de um estado a outro; ou seja, de um estado conjuntivo a um estado disjuntivo e vice-versa.

Espacialização: consiste da localização espaço-temporal. A organização espacial serve de quadro para a inscrição dos programas. A Semiótica distingue a espacialização cognitiva (ver, ouvir, dizer, tocar, etc.) superposta à pragmática, projetada para fora do discurso. Entretanto, esse elemento do nível discursivo ainda não se encontra bem definido semanticamente pela Teoria Semiótica.

Estado final: descreve o estado de euforia ou disforia do actante no seu Programa Narrativo final que, no roteiro de telenovela, em geral, ocorre na fase de sanção do nível narrativo.

Estado inicial: pela Teoria Semiótica, o estado inicial indica se o actante ou ator se encontra em estado de liquidação ou disjunção no início de seu Programa Narrativo. Também se pode verificar isotopicamente seus valores de base, de uso, modalizações e manipulações. O estado inicial pode ser determinado em qualquer instância do discurso.

Estado transformacional: é o estado intermediário entre o estado inicial e o final e demonstra a competência do actante ou do ator na busca de seus valores de base. Permite verificar, através do Programa Narrativo, em que estado a função actante (o ator no nível discursivo) se encontra (euforia ou disforia) na busca de seu valor de base.

Estrutura fundamental: também chamada de Estrutura Profunda. É baseada na noção de estruturas ou camadas da Gramática Gerativa de Chomsky. Enquanto a Gramática Gerativa de Chomsky declara que todo ser possui uma gramática interna, a Estrutura Fundamental de Greimas estabelece que todo texto possui “um pano de fundo”, na linguagem televisiva, ou “uma moral”, na linguagem literária.

Figura: é o elemento semântico mais concreto e mais relacionado ao mundo natural (personagem animado ou inanimado) que, por isso, cria um efeito de realidade no

texto. É o elemento que melhor expressa o tema, o qual é o elemento mais abstrato do nível discursivo.

Função: enunciado de declaração das relações de conjunção e disjunção, bem como de transformação promovidas pelos sujeitos.

Iconização: processo em que o signo significa seu objeto, devido à simetria entre o signo do destinador e as interpretações do destinatário. Em outras palavras, é uma representação do real pelo qual o sentimento é sentido como se fosse o próprio objeto.

Intimidação: é um dos quatro tipos de manipulação. É uma manipulação negativa, pois o manipulador propõe uma doação negativa ao manipulado. Por exemplo: “Maria Aparecida, se não limpares tudo, não sairás com teu namorado para o baile de hip-hop”.

Isotopia: é a interatividade que se estabelece entre as categorias semióticas de níveis diferentes. Dá-se pela repetição ou recorrência de temas e/ou figuras, permitindo que haja coerência e coesão textuais. A Semiótica distingue pluri-isotopias, isotopias globais, parciais, gramaticais e actoriais.

Junção: é a relação que determina o estado ou a situação do sujeito em relação a um objeto qualquer. Há dois tipos de junções, ou seja, dois modos diferentes de relação do sujeito com os valores investidos nos objetos: a conjunção e a disjunção. Há, também, duas diferentes relações ou funções transitivas, a junção e a transformação e, portanto, duas formas de enunciado elementar, que, no texto, estabelecem a distinção entre estado e transformação.

Manipulação: ação do actante para induzir outro actante a fazer alguma coisa. Para conseguir que o outro queira querer ou deva fazer o que ele quer, ele se utiliza dos quatro tipos de manipulação: tentação, intimidação, sedução e/ou provocação. A manipulação se distingue da persuasão por ser uma tentativa de convencimento negativa ou positiva subliminar, enquanto que a persuasão é uma tentativa de convencimento positiva e declarada, oposta à dissuasão.

Modalidade atualizante: modo de existência semiótico do saber e poder em que o sujeito se encontra ainda em disjunção/transformação com seu objeto-valor no nível narrativo. O saber e o poder são modos intermediários da articulação das modalizações virtual/realizante. Essa modalização é estratégica na narrativa do roteiro de telenovela, pois permite prever tanto os PNs quanto a elaboração de uma tipologia da função actante, já que se identificam suas potencialidades (crer, aderir) que levam à realização.

Modalidade potencializante: refere-se aos modos de existência do crer e do aderir. Essa modalidade não consta no Dicionário de Semiótica de Greimas (edição francesa de 1979), pois foi acrescida posteriormente à teoria pelo pesquisador Jacques Fontanille.

Modalidade realizante: modo de existência da sintaxe narrativa do fazer e do ser, que se constituem na última instância da articulação da lógica modal que vai do

modo virtualizado, atualizado e potencializado. O fazer e o ser se articulam com todas as modalizações, por exemplo: “Maria Aparecida crê-não-poder-dever que seu falso pai é um corruptor”.

Modalidade virtualizante: modo de existência semiótico, do nível narrativo, do querer e dever, que corresponde, no nível narrativo, ao estabelecimento de sujeitos e objetos anteriormente a qualquer junção. É compatível com as modalidades atualizantes, potencializantes e realizantes e, por isso, estabelece relações ternárias, por exemplo: “Maria do Socorro, a mais talentosa das Empreguetes, ‘quer-crer-ser’ que se tornará uma grande cantora”.

Objeto: os investimentos fazem do objeto um valor, e é assim, por meio do objeto, que o sujeito tem acesso aos valores. O objeto sintático, “desejo de respeito”, por exemplo, recebe investimentos de projetos e de determinações do sujeito, no caso deste estudo, das empregadas domésticas.

Oponente: o mesmo que antagonista na linguagem literária. No nível narrativo da Semiótica tem a função de antactante.

Performance: uma das fases canônicas da narrativa. Pela lógica modal, é a fase em que o sujeito do fazer executa sua ação, isto é, em que ocorre a transformação do actante ou ator. Analogamente, enquanto que a performance é um fazer, a competência é um saber-fazer.

Plot: este termo não é da Teoria Semiótica Greimasiana e, sim, do objeto desta pesquisa: o roteiro de telenovela. Trata-se de um drama (nó) central na história, o qual pode gerar um subplot, que é um drama secundário da narrativa.

Programa Narrativo: sintagma elementar da função que expressa o estado e as transformações da função actante.

Provocação: é um dos quatro tipos de manipulação. É uma manipulação negativa, já que o manipulador faz um juízo de valor negativo do manipulado para atingir seu intento. “Duvido que você me denuncie na rádio por não pagar teus direitos trabalhistas!” é um exemplo de provocação.

Sanção: é o julgamento, quando o sujeito do fazer recebe uma punição ou uma recompensa. É a última fase da narrativa canônica, antecedida pela manipulação, competência e performance, pela qual podemos, isotopicamente, verificar o estado fórico do actante ou ator.

Sedução: um dos quatro tipos de manipulação. É uma manipulação positiva, visto que o manipulador manifesta um juízo positivo para o manipulado aceitar sua proposta. “Maria da Penha, tu és tão linda. Por que não namoras comigo?” é um caso de sedução.

Semântica discursiva: nível do percurso gerativo de sentido em que são analisados as figuras, os temas, as isotopias e os efeitos de realidade do texto.

Semântica narrativa: nível da narrativa em que são analisados os valores de base, de uso e as modalizações virtualizantes (querer e dever), potencializantes (crer e aderir), atualizantes (saber e poder) e realizantes (ser e fazer).

Sentido: conceito polêmico, discutido por várias teorias. A Semiótica aborda esse conceito pela distinção sentido/significado, sendo o sentido a substância do conteúdo e o significado a substância da forma.

Sintaxe discursiva: terceiro nível do percurso de geração de sentido no qual se discute a relação do eu enunciatário com o eu estabelecido no discurso enunciado. No caso do texto roteiro, caracteriza-se pelos efeitos produzidos pelo roteirista/autor com a finalidade de convencer o espectador da verdade de seu discurso.

Sintaxe narrativa: segundo nível do percurso de geração de sentido da Teoria Semiótica Greimasiana cuja estrutura é derivada da execução dos PNs em que o sujeito parte do estado inicial, se transforma e alcança o estado final.

Subplot: este termo não é da Teoria Semiótica e, sim, do objeto desta pesquisa: o roteiro televisivo. Trata-se de um drama secundário derivado de um drama mais importante, denominado de *plot*.

Tema: é o assunto que se debate no texto, o elemento semântico narrativo que é recorrente no texto. Recobre as figuras, que são elementos concretos, tornando-se coerente na medida em que se projeta sobre os valores de base, os valores de uso e as modalizações.

Temporalização: categoria do nível discursivo ainda em estudo pela Teoria Semiótica, junto com as categorias de espacialização e actorialização, por inexistência de reflexão aprofundada e conjunta.

Tentação: um dos quatro tipos de manipulação. É uma manipulação positiva, pois o manipulador propõe um valor positivo, desejado pelo manipulado. Exemplo: (patroa Chayene para sua empregada Socorro), “se me trouxeres informações das Empreguetes, te darei um aumento no salário”.

Valor de base: é a motivação inicial, característica(s) ética(s) e moral(is) que motiva(m) os actante(s) a agir(em); trata-se do desejo profundo da função actante ou do ator (função do nível discursivo).

Valor de uso: é o meio empregado pelo actante ou ator (nível discursivo) para atingir seu valor de base ou desejo. Esse elemento é analisado no nível narrativo do percurso de formação de sentido da Teoria Semiótica Greimasiana.

Valor modal: refere-se às modalizações que o sujeito tem ou adquire para sua performance e, portanto, possui valor para que o actante ou ator adquira competência para realizar sua performance. Há quatro tipos de valores modais: virtualizantes (querer, dever); atualizantes (saber, poder); potencializantes (crer, aderir) e realizantes (fazer, ser), nessa ordem.

Veridicção: refere-se ao valor de verdade que o elemento expresso no texto contém. Não se deve confundir com verossimilhança.

Verossimilhança: é o efeito de sentido mais buscado pelos roteiristas de telenovela na construção do texto roteiro, pois é um simulacro da realidade do leitor, que se projeta nos elementos de sua narrativa.

APÊNDICE B - Quadro-resumo das Figuras Actantes: Empregadas Domésticas

Figuras – Actantes Empregadas Domésticas⁴		
Maria da Penha	Maria do Rosário	Maria Aparecida
		
Programa Narrativo/Estado Inicial		
Disjunção com sucesso, riqueza, amor	Disjunção com sucesso, riqueza, amor	Disjunção com sucesso, riqueza, amor
Estado de Transformação		
Conjunção com sucesso e riqueza; disjunção com amor	Conjunção com sucesso e riqueza; disjunção com amor	Conjunção com sucesso e riqueza; disjunção com amor
Estado Final		
Conjunção com sucesso, riqueza e amor	Conjunção com sucesso, riqueza e amor	Conjunção com sucesso, riqueza e amor
Valores de Base		
Respeito e dignidade	Sonho de ser cantora	Respeito e dignidade
Valores de Uso		
Elano, seu irmão	Fabian, ídolo das empregadas domésticas	Rodinei, seu namorado
Forças Manipuladoras		
Emprega a força manipuladora intimidação com seu marido vagabundo Sandro, ameaçando separar-se dele caso não encontre um emprego honesto	Emprega a força manipuladora sedução ao tentar conquistar o cantor Fabian como forma de lhe mostrar suas composições musicais	É a mais ingênua, não emprega forças manipuladoras. É manipulada por toda a família Sarmento
Qualificações		
Qualificou-se por ter atingido os valores de base	Qualificou-se por ter atingido os valores de base	Qualificou-se por ter atingido os valores de base

⁴ Embora este trabalho se refira a roteiro, as fotos são meramente ilustrativas.

APÊNDICE C – Quadro-Resumo das Figuras Oponentes: Patroas

Figuras Oponentes – Patroas⁵		
Cantora Chayene	Madame Sônia Sarmento	Advogada Lygia Ortega
		
Programa Narrativo/Estado Inicial		
Conjunção com sucesso e riqueza	Conjunção com riqueza e amor	Conjunção com sucesso profissional e amor
Estado de Transformação		
Disjunção com sucesso e amor	Disjunção com riqueza	Disjunção com amor
Estado Final		
Disjunção com sucesso e riqueza. Junção com amor	Disjunção com riqueza. Junção com amor	Conjunção com sucesso profissional, riqueza e amor
Valores de Base		
Sucesso	Status social	Justiça e respeito
Valores de Uso		
Seus empregados	Seu marido e empregados	Sua empregada amiga Maria da Penha
Forças Manipuladoras		
Emprega todas as quatro forças manipuladoras: tentação, sedução, intimidação e provocação	Emprega a força manipuladora intimidação com suas empregadas	Emprega a força manipuladora provocação e a intimidação através de sua atividade profissional como advogada, com suas importantes defesas vitoriosas
Qualificações		
Qualifica-se como pessoa ao final do texto por pedir desculpas em público às Empreguetes	Desqualifica-se ao final do texto por tornar-se pobre e difamada socialmente. Qualificou-se como ser humano	Qualifica-se ao final do texto por encontrar a felicidade em todos os aspectos

⁵ Embora este trabalho se refira a roteiro, as fotos são meramente ilustrativas.

ANEXO A – Ficha técnica

Uma novela de: Filipe Miguez e Izabel de Oliveira

Escrita por: Filipe Miguez, Izabel de Oliveira, Daisy Chaves, Isabel Muniz, João Brandão, Lais Mendes Pimentel, Paula Amaral e Sérgio Marques

Supervisão de texto: Ricardo Linhares

Direção: Maria de Médicis, Natalia Grimberg, Allan Fiterman e Denise Saraceni

Direção-geral: Carlos Araujo

Direção de núcleo: Denise Saraceni

Período de exibição: 16/04/2012– 28/09/2012

Horário: 19h

Nº de capítulos: 143

ANEXO B – Resumo da novela *Cheias de Charme* – trama principal

Três empregadas domésticas – Maria da Penha (Taís Araújo), Maria do Rosário (Leandra Leal) e Maria Aparecida (Isabelle Drummond) – são as protagonistas da trama que marcou a estreia de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira como autores titulares da Rede Globo. Além da relação entre patroas e empregadas, a trama também mostrou os desafios das mulheres contemporâneas, que precisam conciliar trabalho e família, e o poder de comunicação da Internet.

As três se conhecem na prisão. Penha, empregada doméstica de Chayene (Cláudia Abreu), uma famosa cantora piauiense de eletroforró, denuncia a patroa por agressão; Rosário, cozinheira do bufê do seu Malaquias (Cláudio Tovar), é detida ao invadir o camarim do cantor Fabian (Ricardo Tozzi); e Cida, empregada na casa da família Sarmento, envolve-se em uma briga após flagrar o namorado, Rodinei (Jayme Matarazzo), aos beijos com Brunessa (Chandelly Braz). As três domésticas vão para a delegacia. Por causa da demora no atendimento, elas começam a reclamar e acabam sendo presas por desacato à autoridade. Atrás das grades, elas lembram o dia ruim que tiveram e Rosário sugere que todas façam um pacto para somar forças e melhorar de vida: “Dia de empreguete, véspera de madame”, diz. Todas topam. Logo, deixam a prisão.

Maria da Penha mora no Borralho, bairro fictício próximo a Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro, com seu marido Sandro (Marcos Palmeira), o filho Patrick (MC Nicollas) e os irmãos Alana (Sylvia Nazareth) e Elano (Humberto Carrão), que ela criou quando seus pais desapareceram. Sandro era pedreiro, até sofrer um acidente de trabalho – caiu de um andaime –, e isso virou desculpa para não fazer mais nada. Ele dá muita dor de cabeça para a mulher, chegando a se envolver com agiotas e a investir o pouco dinheiro da família em trambiques. Por conta disso, o casamento deles vive em crise. Penha é cozinheira de mão-cheia, honesta e caprichosa, que construiu a casa onde mora e nunca deixou faltar nada para o filho e os irmãos. Até ajudou Elano a se formar no curso de Direito. No serviço, porém, ela não tem paz, afinal, trabalha na casa de Chayene, uma patroa que não economiza nos insultos. A piauiense é a rainha do eletroforró. Fez fama com a canção *Xote da Brabuleta* e é conhecida por seu jeito extravagante de se vestir e de falar. Ela é do tipo que maltrata os que a contrariam e só se aproxima das pessoas

por interesse. Autointitula-se “brabuleta-mor”. Carinhosamente chama Fabian, cantor lançado por ela, de “frango”, e suas domésticas são chamadas de “curicas”. Seu braço-direito é Laércio (Luiz Henrique Nogueira), seu ex-marido. Chayene se separou dele quando começou a colher os frutos da fama, que, curiosamente, ele a ajudou a construir. Louco por ela, Laércio mantém-se ao lado da cantora, zelando para que ela fique bem. Os contratos de shows são fechados por Tom Bastos (Bruno Mazzeo), a raposa do meio artístico, também empresário de Fabian.

O último ataque de Chayene – que quando ela joga sopa na cara de Penha – rendeu-lhe processo jurídico. A doméstica ligou para o programa de rádio *Bom Dia, Dona Maria* e contou, ao vivo, o que sua patroa havia lhe aprontado. Foi um bafafá, que virou notícia em todos os jornais. O assunto foi parar na Justiça. De um lado, há Chayene, protegida por Dra. Lygia (Malu Galli), advogada de um dos melhores escritórios de advocacia da cidade; de outro, Elano, advogado recém-formado e irmão de Penha. A defesa tentava um acordo, e a acusação brigava pela indenização: “Perdão da Chayene não paga as minhas contas”, dizia Penha. Estava claro que as duas não chegariam ao acordo.

Lygia fica impressionada com a sinceridade e a disposição de Penha, que trabalha para sustentar a família sozinha. Durante o julgamento, a doméstica conta todos os desaforos que escutou durante os anos em que trabalhou para Chayene. Por conta de tudo isso, Lygia não considera justo brigar para que Penha não seja indenizada, e sim processada por calúnia. Depois de muitas brigas, Chayene se surpreende com a decisão da juíza: Jociléia Imbuzeiro Migon, vulgo Chayene, é condenada a pagar 20 salários mínimos a Penha pelos danos sofridos. E ainda é condenada a seis horas de prestação de serviços à comunidade do Borralho, em atividade ligada à limpeza e a saneamento. Lygia e Penha vivem situações muito semelhantes. Na casa da doméstica, Patrick vive reclamando que a mãe não tem tempo para ele. Os filhos de Lygia têm a mesma queixa. O espanhol Alejandro (Pablo Bellini), marido da advogada, não é tão encostado quanto Sandro, mas o dinheiro só sai da bolsa da esposa. A diferença é que Alejandro é um bom pai para Manuela (Beatriz Petrenchunk) e um bom padrasto para Samuel (Miguel Roncato). O mesmo não se pode dizer de Sandro, um mau exemplo para o filho. Tocada com o caso de Penha, Lygia a contrata para trabalhar em sua casa. Só que Penha não consegue ficar muito tempo lá, por se sentir incomodada com o assédio do patrão. A advogada nem desconfia da real razão da saída de Penha.

Maria do Rosário passou parte da infância num orfanato. Aos 10 anos, o garçom Sidney Monteiro (Daniel Dantas) a adotou e deu a ela todo amor, educação e apoio que só um pai poderia oferecer a uma criança. A moradora do Borralho é especialista em pratos saudáveis e sofisticados. Seu tempero faz sucesso entre artistas e pessoas da alta sociedade. Mas os sonhos de Rosário vão além das panelas e receitas. Tudo o que ela mais quer é ser cantora profissional e levar as canções que compõe ao sucesso. Para tudo ficar perfeito, ela gostaria de fazer um dueto com Fabian, seu ídolo, sucesso do ritmo sertanejo universitário. Rosário é “fabianática”, com direito a santuário de imagens do artista e uma coleção de CDs. É capaz de loucuras só para ficar frente a frente com Fabian.

Depois do escândalo no camarim do rapaz, que a levou à cadeia e a fez conhecer Penha e Cida, Rosário tem a certeza de que descobriu como se aproximar de Fabian. Chayene, a ex-patroa de Penha e madrinha musical do cantor, está sem empregada, e Rosário se candidata à vaga. No dia em que decide largar o trabalho no bufê, Rosário conhece Inácio (Ricardo Tozzi), um sósia de Fabian. Os olhos são diferentes, assim como a cor dos cabelos, o jeito de se vestir e de se comportar. Mas a fisionomia é idêntica. Na ocasião, o rapaz estava se candidatando a uma vaga para ser motorista do bufê. Então, ficam encantados um pelo outro.

Rosário é aprovada por Chayene e ganha o emprego. As primeiras impressões da cozinheira não são tão boas: acha Laércio esnobe e a nova patroa, como bem avisou Penha, um nojo. Mas qualquer sacrifício é válido para entrar no mundo das estrelas. Trabalhar na casa da rainha do eletroforró seria o primeiro passo para conhecer Fabian e mostrar a ele seu talento como cantora.

Rosário começa a namorar Inácio, mas não para de pensar em Fabian. Só que, para a sua tristeza, todas as revistas destacam o romance entre a rainha do eletroforró e o príncipe das domésticas, Fabian – trata-se de um romance de fachada, pois o cantor não quer saber de Chayene. E a cantora só quer se aproveitar da popularidade dele para fazer ainda mais sucesso. Fabian aceita o falso romance para não se indispor com Chayene, que o chantageia dizendo saber de um segredo dele.

Inácio morre de ciúmes do adversário. E a semelhança física faz com que Rosário fique mesmo muito confusa: ela chega a dar um beijo em Fabian, pensando ser Inácio. O casal acaba se afastando.

Maria Aparecida é a gata borralheira da história. Sua mãe, copeira na casa dos Sarmiento, morreu quando ela ainda era uma pré-adolescente. A família do patrão, Ernani Sarmiento (Tato Gabus Mendes), disse que cuidaria dela, mas foi a madrinha, Dona Valda (Dhu Moraes), cozinheira da casa, quem ficou com a guarda da menina. Cida, como prefere ser chamada, cresceu junto com as filhas de Sarmiento – Ariela (Simone Gutierrez), a mais velha, e Isadora (Giselle Batista) –, mas herdou a função da mãe: arrumadeira da casa, no condomínio Casagrande. Seus estudos eram pagos pela família, mas, quando completou 18 anos, teve a carteira assinada e se tornou oficialmente uma trabalhadora doméstica. Cida sonha ser jornalista e passa as noites relatando, num diário, seus dias, dramas e fantasias.

Logo no começo da novela, a jovem sofre uma decepção amorosa ao flagrar o namorado, Rodinei, aos beijos com Brunessa. Para se vingar, ela agarra o primeiro rapaz que vê, Elano, irmão de Penha, que se apaixona instantaneamente por ela. A noite termina em confusão, e ela é levada para a delegacia.

A jovem fica ainda mais confusa quando começa a ser cortejada por Conrado (Jonatas Faro), filho do milionário Otto Werneck (Leopoldo Pacheco). O rapaz pensa que Cida faz parte da família Sarmiento e tenta conquistá-la de olho na suposta fortuna dela. Mas será que o namoro sobreviveria à revelação de que Cida é empregada da casa? Por via das dúvidas, ela prefere guardar esse segredo até o último instante. Com o tempo, Cida resolve dizer que é filha de criação do Dr. Ernani Sarmiento e decide apresentar o rapaz à família. Ernani só pensa em lucrar com a situação. Ele é filho de um magnata, mas os Sarmiento enfrentam uma fase financeira ruim. Sendo assim, os patrões de Cida convidam Conrado e a avó, Máslova Tilman (Aracy Balabanian), para um jantar pomposo. E toda a família trata Cida como se ela realmente fosse filha de criação. Cida vive seu dia de madame.

Só que Isadora, filha de Ernani, está de olho no rapaz e tenta, de todas as maneiras, estragar o romance da doméstica. E consegue. Ardilosa, Isadora manda para Conrado e todos os seus amigos uma mensagem com uma foto de Cida usando o uniforme de empregada. O rapaz fica indignado e não quer mais saber da jovem.

Certo dia, as domésticas aproveitam que Chayene está na Bahia para um show com Ivete Sangalo e promovem um encontro na casa da cantora. Em meio aos desabafos, pois cada uma tem um problema maior que o da outra, as amigas dão uma espiada no closet da cantora e experimentam seus acessórios e roupas.

Exaustas, adormecem entre as plumas e paetês de Chayene. Rosário desperta com uma composição na cabeça, pega o violão de Chayene e começa a compor freneticamente. Empolgada, acorda as meninas e conta seu plano: gravar um clipe. Sem nada a perder, Penha e Cida topam na hora. Cenário? A extravagante mansão de Chayene. Figurino? O guarda-roupa da rainha do eletroforró, com plumas, paetês e muito mais. Com a ajuda do produtor musical Kleiton (Fabio Nepo), elas gravam o clipe. Kleiton corre para o estúdio no Borralho, animado com o material que tem nas mãos, e, como num conto de fadas, elas se transformam num bem-sucedido trio de cantoras.

Rosário se empolga e quer colocar o clipe na Internet, mas Elano, advogado e irmão de Penha, alerta que pode ser perigoso, afinal usaram a casa, o estúdio e as roupas de Chayene para fazer o clipe, o que pode trazer complicações legais. A frustração é geral. O que elas nem imaginam é que o clipe vai parar na Internet, mudando radicalmente as suas vidas e a de todos que as cercam.

O clipe faz um sucesso tremendo, mas Chayene descobre que ele foi gravado em sua casa e decide punir as domésticas. Socorro, a mais nova “curica” de Chayene, tem acesso ao DVD e conta tudo para a patroa. A cantora fica indignada e decide agir: acusa o trio de invasão de domicílio e furto. Tentando se defender, as domésticas acabam desacatando o delegado e são presas.

Para tirá-las da cadeia, Kleiton cria a campanha Empreguetes Livres. O movimento tem grande resposta do público e, junto com a dedicação profissional de Elano, contribui muito para que as Empreguetes conquistem a liberdade. Só que elas são obrigadas a aceitar um acordo: fingir que convivem em harmonia com suas patroas.

O sucesso do trio na Internet leva Tom Bastos a se interessar pelo grupo e registrar o nome Empreguetes. Ele acaba convencendo o trio a aceitá-lo como empresário. Quem não gosta nada disso é Chayene.

Desesperada com o sucesso estrondoso do grupo, que acabou piorando a crise profissional que vivia, Chayene decide recorrer à Madame Kastrup (Lady Francisco), uma famosa vidente. Só que a cartomante só lhe prevê problemas, provocados pelas Empreguetes.

Chayene até tenta sabotar o trio de qualquer jeito, só que nada funciona, e as Empreguetes alcançam o estrelato. Depois de *Vida de Empreguetes*, elas lançam as

canções *Marias Brasileiras*, *Forró das Curicas* e *Nosso Brilho*. Indignada, Chayene decide implantar um espião entre as Empreguetes. A função fica com Socorro.

Para não ficar por baixo, Chayene lança novo hit: *Vida de Patroete*. E, sempre que possível, diz ter sido a responsável pelo lançamento das Empreguetes. Ela até consegue fazer sucesso com a canção, mas nada ofusca o brilho do grupo rival.

Para manter Fabian sob seu controle – o rapaz já havia conseguido se desvencilhar dela ao descobrir um segredo da cantora –, ela diz estar grávida dele. Tudo mentira. O objetivo é voltar a ter destaque na mídia. Chayene chega a contratar Epifânia (Ilva Niño), mãe de Socorro, para lhe servir como “personal parteira”.

Enquanto isso, a fama das Empreguetes só aumenta, inclusive internacionalmente. O trio é entrevistado pela jornalista americana Bárbara Field. O encontro, porém, fica marcado pelo atraso de Penha, sinal de que cada uma das cantoras dá uma importância diferente ao sucesso que elas estão fazendo e de que ainda precisam afinar o foco profissional. Para Rosário, o grupo não é um hobby. Penha diz que seu filho vem em primeiro lugar.

Para recuperar sua popularidade, Chayene aceita participar de um reality show. Ela fica confinada em sua mansão e mostra a sua intimidade para os fãs. As Empreguetes são convidadas. Durante a exibição do programa, Fabian arma um plano para obrigar Chayene a fazer uma ultrassonografia diante das câmeras. Ela, então, assume não estar grávida, diz ter tido uma “gravidez psiquiátrica”. Diante das câmeras, conta que perdeu o bebê durante a gravação do programa. Depois do vexame, é convidada a abrir um show das Empreguetes – para ela, derrota total.

De fato, Penha começa a demonstrar insatisfação com a carreira de cantora e fica ainda mais balançada quando recebe um convite para trabalhar no escritório de advocacia de Otto (Leopoldo Pacheco). A ideia é que ela possa dar consultoria às domésticas e orientar as patroas. Penha fica encantada com a possibilidade de ajudar as pessoas. A crise entre as Empreguetes piora quando Penha e Cida descobrem, pelos sites de fofoca, que Rosário está investindo na parceria com Fabian, sem sequer consultar as amigas.

Morrendo de ciúmes da aproximação de Fabian e Rosário, Chayene joga caldo verde quente no rosto do cantor, deixando-o todo deformado. Para evitar o

desgaste com a imprensa e para não ter perdas financeiras, Tom Bastos sugere que Inácio substitua Fabian, que passa a usar máscaras para esconder a cicatriz.

As Empreguetes vivem uma crise definitiva quando Penha e Cida se atrasam para um festival, resultado de uma armação de Chayene e Socorro, que sabotam o voo das cantoras. O ocorrido foi logo depois de as vilãs terem publicado o primeiro clipe oficial das Empreguetes na Web, antes do lançamento, e estragado o contrato do trio com os patrocinadores do festival. Aproveitando a situação, Chayene assume o palco enquanto o grupo não está completo. Rosário decide se apresentar sozinha, mas acaba sendo vaiada. O ocorrido é a gota d'água para o grupo: Penha, Rosário e Cida decidem acabar com as Empreguetes, para a alegria de Chayene. Entristecidos com a decisão do trio, Elano e Kleiton promovem a campanha Empreguetes Para Sempre. Fãs e famosos aderem ao movimento Socorro no Estrelato.

Depois de ter ajudado Chayene a acabar com o grupo rival, Socorro cobra uma promessa feita a ela pela diva: ajudá-la a se lançar como cantora. Chayene desconversa. Diz que se fizer isso ficará claro que as duas estavam mancomunadas. Mas, sem saída depois de tanta pressão, Chayene declara Socorro “brabuleta-irmã-adotiva”.

Rosário decide seguir carreira solo, mas, a pedido do patrocinador, precisa dividir o palco com Fabian. A essa altura, Inácio já está se passando pelo cantor, sem que ninguém, nem sequer Rosário, desconfie. O sócia canta em playback ou dubla Fabian, que, às vezes, participa dos shows cantando ao vivo nos bastidores.

Socorro decide se vingar de Chayene ao descobrir que a diva não pretende deixá-la subir ao palco com ela. Para puni-la, Socorro dá um chá de ferra-goela para a patroa, e Chayene se apresenta com voz de pato. Como a cantora não tem condições de continuar o show, Socorro assume seu lugar no palco.

Passado certo tempo, Chayene recupera a voz e reassume seu lugar. Ela só não contava que Laércio descobriria seu segredo – ela deu chá de ferra-goela para Rejane (Ana Paula Bouzas), antiga vocalista da Banda Leite de Cobra, e tomou o lugar dela – e decidiria se vingar, dedicando-se a preparar Socorro para o estrelato. Era esse o segredo que Fabian tinha descoberto da rainha do eletroforró.

Chayene descobre que Inácio está no lugar de Fabian e revela a verdade a todos durante um show de Rosário. Fãs de Fabian partem para cima de Chayene ao saberem que o rosto do ídolo ficou deformado por culpa dela.

A cantora está mesmo em uma péssima fase. Ao voltar de uma viagem, Chayene descobre que Socorro tomou o seu lugar de diva, transformando-se em Lady Praga. A situação fica ainda mais grave quando as Empreguetes descobrem terem sido sabotadas por Chayene. Completamente perdida, a diva-vilã decide aceitar a derrota e colaborar com Láercio e Socorro. Além do mais, não tem mais nada: assinou uma procuração sem ler e passou todos os seus bens para o ex-marido.

Para tentar melhorar as coisas a sua volta, Chayene decide voltar às origens e fazer um show em Sobradinho, sua terra natal, ao lado de Socorro. Só que, ao chegar lá, a diva é desprezada pelos conterrâneos. Eles só querem saber de Socorro. Depois de tanto constrangimento, Láercio encontra Chayene largada na estrada, bêbada, e a leva para casa. Ela, então, pede perdão a Láercio. Parece ter aprendido a lição, mas nem por isso deixa de ser castigada: começa a trabalhar como mulher-gorila em um parque de diversões. Além de ser vaiada pelo público, que debocha de sua performance, Chayene ainda ganha pouco com seu show decadente. Durante a noite de premiação DóRéMi, em que as Empreguetes foram premiadas, as cantoras assistem a um vídeo com artistas pedindo a volta do grupo: Maria Gadú, Preta Gil, Tony Garrido, Diogo Nogueira, Thiaguinho, Buchecha, Latino, Luan Santana, Fiuk e Daniel participaram da campanha. O público também insiste para que o grupo retome a carreira. No programa Encontro com Fátima Bernardes, as Empreguetes anunciam a volta do trio aos palcos. Chayene aproveita para pedir perdão às moças em rede nacional.

No final da novela, no programa do Gentil (Gustavo Gasparini), é revelado o segredo que Chayene usava para chantagear Fabian. Simone (Marília Martins), irmã do cantor, conta que Inácio e Fabian não são gêmeos. Na verdade, ele é gêmeo de Simone e, portanto, tem 44 anos e não 27. Ainda no programa, Inácio também explica a sua semelhança com Fabian. Ele conta que se envolveu com Dália (Maria Helena Chira), uma fabianática desequilibrada que, no auge da loucura, causou um acidente que lhe desfigurou o rosto. Ela aproveitou que ele passaria por uma cirurgia plástica e deu ao médico uma foto com o rosto de Fabian como modelo. Inácio aproveita para declarar seu amor por Rosário.

Chayene e Fabian resolvem “reatar” o namoro midiático e chegam ao final da novela juntos. Socorro bem que tentou dar uma de Lady Praga, mas logo desistiu e

tratou de fazer as pazes com Chayene, após um show de sua diva e Fabian para crianças.

Depois de muitas crises amorosas, as Empreguetes têm um final feliz. Rosário termina a novela ao lado de Inácio. Cida casa-se com Elano, e Penha volta para o marido, agora um homem mais maduro e responsável.

No último capítulo da novela, as Empreguetes fazem um show com Chayene e Fabian.